تحية للثورة ..

في عامها الحادي عشر

لم يكن اختيار الحزب ، حزب البعث العربي الاشتراكي ، طريق الثورة لاحداث التغيير الثوري وتسلم السلطة السياسية في القطر العراقي ، ليتم بمعزل عن اشتراطات الواقع الموضوعي ومتطلبات المرحلة ومقاييسها الاكثر جذرية وثورية • بل ان هذه الاشتراطات والمقاييس قد تطلبته ، كما تطلبته حاجة الجماهير الى قيادة ثورية تأخذ بيدها بأتجاه أهدافها القومية والاجتماعية • وخاصة بعد هزيمة حزيران ٦٧ التي أحدثت تصدعاً واسع النطاق في المفاهيم والمقاييس وخلقت حالة خطيرة من القلق والتوتر في صفوف الجماهير والحركات الثورية ، مما تطلب مستوى عالياً وجديداً من التفكير والعمل الثوري لمواجهة التحديات الخطيرة التي نتجت عن الهزيمة •• هذا اضافة الى ضرورة واهمية تأكيد هوية الحزب وحقيقة مبادئه وتأكيد دوره الطليعي في حركة الثورة العربية المعاصرة •

لذلك فأن الثورة التي فجّرها وقادها الحزب في العراق في السابع عشر من تموز ٦٨ هي من حيث الغاية والجوهر ثورة اشتراكية تواجه من بين مهماتها المركزية ، مهمة تطبيق برنامج للتحويل الاشتراكي في مرافق المجتمع العراقي كافة •• كما هي ثورة وحدوية ديمقراطية ، تعمل على قيادة الثورة العربية المعاصرة وتحقيق أهدافها التاريخية في الوحدة والحرية والاشتراكية •

وقد عملت الثورة على هذا الطريق ، وعلى كافة الاصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية الشيء الكثير • وفي المقدمة منها ، تحقيق السيادة الوطنية الكاملة على ثروات البلاد • كتأميم النفط ، وتوجيه الاقتصاد توجيهاً اشتراكياً • ثم اقامة الجبهة الوطنية والقومية التقدمية وحل المسألة الكردية حلا سلمياً ديمقراطياً ، والدعم اللامحدود للثورة الفلسطينية واعتبار قضية فلسطين هي قضية الحزب المركزية ••• كما سلكت الثورة طريقاً متميزاً هو العمل ، ضمن الاطارات السياسية والجغرافية للاقطار العربية ، بهدف ازالة العوائق القطرية وانضاج شروط الوحدة بينها على طريق اقامة الدولة العربية الجديدة •• وقد جاء ميثاق العمل القومي المشترك بين القطرين الشقيقين العراق وسورية ، ثمرة أولى وخطوة كبرى على هذا الطريق •• بأعتبار أن الوحدة هي الرد التاريخي والحاسم على التجزئة ، وعلى المؤامرة الامريكية – الصهيونية – الساداتية •

فتحية للثورة في عامها الحادي عشر على طريق التقدم والازدهار

وتحية الى قيادة الحزب والثورة الحكيمة المخلصة •• والى أمام •

هيئة التحرير



حوار مع : الدكتور الياس فرح

الثقافة : وقضية التقدم والتخلف

اجرى الحوار :
ماجد صالح السامرائي

* الثورة الحقيقية هي التي تتخذ طريق التقدم لتنتصر على التخلف . بذلك وحده يقاس عمقها .. ومن خلاله تقدم البرهان على انها « ثورة » .

واذا كانت حياتنا الثقافية العربية ، عموما ، ما تزال تطرح ثنائية التقدم والتخلف ، كمحور صراع ، فان هذا الصراع هو مايمكن ان يرسخ البعد الثوري الحقيقي للثقافة العربية الجديدة التي ننشدها .. الثقافة التي تستمد مقاييسها من العصر وفلسفته ، ومن طموحات الانسان فيه .. وعبر ذلك تسعى الى تاصيل الاصول ، خالقة من نفسها « تيارا تاريخيا » يمثل قوة الحياة واندفاعتها الخلاقة .

* واذا كنا لا نجد اليوم مثل هذا الشمول في ثقافتنا الراهنة، فذلك لاننا لم نحسم الكثير من « الثنائيات » المتولدة عن « الثنائية الاساسية » في حياتنا العربية الراهنة : ثنائية التقدم والتخلف .

ان « النموذج الثقافي » الذي ينبغي ان نسعى الى طرحه هو النموذج الفكري الجديد الذي يمكن ان يخلق تيارا فاعلا في المجتمع العربي . ولكن لن يتاتى لهذا « النموذج » أن يحقق ذلك ، وأن يسود الحياة والعقل مالم يكن له بعد ثوري خلاق ، يمتلك قدرة الثورة على الحسم ، وطاقتها على الهدم والبناء ، ومنظورها المستقبلي الذي تتوجه به في مسارها . فالثورة مسار عميق في أرض الواقع ، لذلك فهي تجاوز لكل بنية آيديولوجية تقليدية . وهي تغيير شامل في البنى والعلاقات السائدة قبلها ، لذلك فهي ضد كل نزعة اصلاحية، ورفض لكل العمليات والمواقف التوفيقية ، والثورة تغيير جذري ، لذلك فهي ضد كل جمود في الافكار والقيم ، ونفي لكل ثبات أو تحجر. انها ، بتعبير موجز ، انتاج لشروط التغيير .



من هذا المفهوم الذي تضعه للثورة يمكن أن ترسم ملامح واساسيات تحركنا الجاد على صعيد الثقافة والتغيير الثقافي على نحو فعال .

وينبغي هنا ان نضع بعض « اساسيات » هذه النظرة :

ـ ان صلتنا بالافكار والمفاهيم ، وبالتالي بالتراث صلة ينبغي أن تأخذ بنظر الاعتبار منظور عصرنا . صلة استيعاب وتعبير عن « الجوهر المتحرك » فيها جميعا ، لا صلة الجمود والكمون في اطار نظريات وافكار اجتماعية وفلسفية تكونت تلك المفاهيم والافكار في ظلها ، ومن ثم بنيت عليها نظرتنا الى التراث .. والعصر .

ـ وأن وجهتنا ، دون شك ، هي وجهة النهضة الحضارية ، والتطور الشامل . وهذه الوجهة تستدعي ، أول ما تستدعي ، الخروج من دائرة التبعية ، كل تبعية ، سواء كانت فكرية أم ثقافية أم متعلقة بالموقف من الماضي ، أو تبعية سياسية ، واقتصادية .

ـ واذا كان « الماضي » يمثل محورا من محاور اهتمام المثقف العربي اليوم ، فان هذا الاهتمام غالبا ما يقود الى طريق غير صحيحة ، خصوصا فيما يتعلق بالصلة بين الحاضر الراهن وبين ذاك الماضي ، والحوار ، أو الموقف الجدلي الذي تطرحه حركة الثورة العربية كواحد من مواقفها الاساسية في تاكيد هذه « الصلة الفريدة » وبلورتها في العقل العربي لرسم طريق المستقبل . فهذا الموقف غالبا ما يؤخذ اليوم من منظور سطحي يؤدي ، في الاخير ، الى ضرب من التخلف الفكري الواضح في حياتنا ، وفي معطيات ثقافتنا ، حيث تسود « النظرة اللاتاريخية » .

من مثل هذه « النظرة ـ الموقف » أطرح بعض الاسئلة ، والاشكالات الفكرية على الدكتور الياس فرح ، كمفكر يعنى بالفكر باعتباره حركة حية ، لها صلتها بالواقع ، وتاثيرها المتبادل معه ، وقدرتها على المساهمة في تغييره . وهي أسئلة ، واشكالات من نوع « الهموم الفكرية » الماشة التي قد ترتسم في ما نطرح من بحث عن آفاق جديدة للفكر والثقافة . واذا كنت قد اخترت الدكتور الياس فرح لاطرحها عليه ، فذلك نابع من أكثر من اعتبار :

ـ فاولا ، لانه واحد من مفكرينا البارزين .. عمل ، منذ بدء حياته الفكرية ، على تركيز الوضع الجديد للفكر العربي في المرحلة الراهنة ، بطرح مشكلاته ، والبحث في ما يمكن ان ننفتح عليه من آفاق . وقد كانت له ، حتى الان ، مجموعة من الكتب والدراسات التي أغنى بها الفكر القومي الاشتراكي العربي . ولعل المهم في دراساته هو أنه دائم النظر الى هذا الفكر من خلال علاقته بحركة الواقع ، وبحركة النضال القومي العربي التقدمي .

ـ وثانيا ، وانطلاقا مما سبق ، فانك تحس وانت تستمع الى حديثه ، أو تقرأه أنه يعبر عن جميع مشكلات واقعنا وقضايانا الفكرية بحرارة المواطن الحقيقي الانتماء الى هذا الواقع ، وهذا الفكر ، وقضاياهما . ويكاد كل همه يتركز على ضرورة بناء حضارة عربية جديدة ، وفكر مناضل متطور .

ـ وثالثا : ايمانه الجذري والعميق والثابت بقوة الفكر ، وبالفكر الثوري الخلاق الذي يعمل من خلاله على ازالة وانهاء المسافة الحاصلة بين حاضرنا ـ المليء بالاشكالات والمشكلات ـ ومستقبلنا ، الذي هو مستوى ، نفسي وفكري ، يرى أن علينا أن نبلغه .

وأنا اذ أحمل اليه هذه « الاسئلة ـ المشكلات » و « الاسئلة ـ الاشكالات » انما استهدف من طرحها عليه والحوار معه فيها وضعها موضع التفكير الفاحص ، والحوار الجدي العميق الذي هو السبيل الوحيد لخلق ثقافتنا القومية الثورية الاصيلة .. هذه الثقافة التي ينبغي لها أن تحقق الانقلاب على الواقع ، فلا تخشاه أو تماريه .. أن تهدم هذا التسوس الذي ينخر كيان عصرنا لتبني كيان نهضتنا الفعلية . فهذه الثقافة وحدها القادرة على تحرير العقل العربي من ترسبات عصر الانحطاط .. التي ما تزال « سارية المفعول » في كثير من الاذهان والتقاليد الثقافية .

*** كمنطلق لحديثنا عن الفكر العربي في المرحلة الراهنة ، اقترح تحديد القسمات الاساسية لهذا الفكر ، بتعيين نقاط القوة والضعف فيه .. في اية مرحلة هواليوم من مراحل نمو وتطور الفكر الانساني ؟**

— ظاهر الامر ان الفكر في بلدان العالم الثالث هو فكر متخلف ، لانها بلدان متخلفة . الا ان تقرير مثل هذه الحقيقة ربما يبقى في اطار ملاحظة الظواهر السطحية ، دون النفاذ الى ماهو اعمق من الظاهر ..

ربما نلاحظ ، اذا ما توغلنا اكثر في الاعماق ، عكس هذه الظاهرة تماما .. ان الفكر في البلدان الراقية المتطورة صناعيا وعلميا وثقافيا قد بدأ يعاني ما تعانيه من ازمة حضارية عميقة .. فالفكر فيها ينطلق من مواقع التحليل والنقد ، والتدقيق والبحث والعمل التخطيطي المنظم ، الذي قد ينتهي الى ابداعات جديدة، الا ان هذه الابداعات ليست عظيمة سوى في مجال واحد هو مجال التطبيق .. والتقنية ومجال التكنولوجيا .. المجال الذي يتعلق بالمدنية ، لا المجال الذي يتعلق بالحضارة..

ان الحضارة الغربية عندما بدات تنفصل عن الثقافة فقدت روحها. لذلك فان المدنية اصبحت تطورا غير مسيطر عليه من قبل الانسان . وهكذا فان الفكر في البلدان المتقدمة دخل في نوع من «الاستلاب الجديد» .. في حين ان المسالة في المجال التقني، وفي مجال المدنية، هناك ثورة و «انبعاث جديد » .. هناك عودة الى طرح اسئلة عميقة .. اسئلة مصيرية ، فالفكر يتغذى من التجربة النضالية، لذلك فهو حالة من حالات «الابداع الكامن» الذي بدأ يعبر عن نفسه ويتجلى اكثر فاكثر في نظرات استباقية لتطور العالم . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار الوطن العربي ، وبصورة خاصة مرحلة ثلث القرن الماضي نلاحظ ان « البعث » في تفكيره يعبر اعمق تعبير عن هذه الحالة: حالة الاستباق ، لذلك فان مفاهيم كثيرة على صعيد الاحزاب الاشتراكية ، وعلى صعيد الكتاب المرموقين في العالم .. نلاحظ ان ما يقولونه الان لا يتعدى التعبير عن اشياء سبق لفكر الحزب أن توصل الى انضاجها والى استشرافها من قبل، بشكل واضح.. سواء في المعنى الجديد للقومية ، ام في قضية الربط بين الاشتراكية والحرية، ام في النظرة الى الانسان والى الجماهير ، والى الحضارة .. أشياء كثيرة يمكن ان تؤكدلنا ان الفكر في مرحلة النهضة العربية يتحدد مافيه من ايجابي ومافيه من سلبي بقدر الصلة بهذه الحالة الجديدة للامة ، التي هي حالة النهضة .. حالة الثورة الشاملة . لذلك فان ترسبات مرحلة الانحطاط التي تحاول كبح النهضة ، والصراع الذي يقوم في داخل الانسان العربي ، ثم بينه وبين ظواهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ، والتحديات الخارجية ، وبصورة خاصة الصهيونية العالمية والامبريالية الامريكية ... هذه البوتقة الصاهرة لاعمق معاناة انسانية التي من خلالها يخرج الفكر من العالم الثالث ليس فقط بحلول وباجوبة على الاسئلة التي تطرحها مسيرة النهضة فيه ، وخاصة في الوطن العربي .. بل انه يستشرف ، بابعاد واضحة ، مسيرة العالم ككل ، لان مشكلات العالم كلها تنعكس علي هذا الجزء من العالم ، وعلى صراعنا ومعاناتنا القومية في هذه المرحلة من التاريخ .

*** اجدني هنا اسال عن « النهضة » ، ما هو تعريفكم للنهضة ؟**

— النهضة هي ، اولا . مرحلة انتقال تاريخية كبرى من حالة استلاب ونكوص وصلت الى حد ضياع الهوية .. الى درجة الاستلاب الكامل للشخصية . لذلك فان النهضة تتضمن معنى الانبعاث .. معنى الثورة الشاملة العميقة .. معنى اعادة الاتصال بما انقطع من تواصل حضاري .. معنى الشعور بالمسؤولية التاريخية وبالاستعداد للمشاركة في تقرير مصير العالم ... الشعور بالرسالة .. التعامل مع المستقبل من مواقع الاصالة .. من مواقع الشعور بالمسؤولية التاريخية .

*** ما يؤكده كثير من المفكرين هو انه لايمكن تحقيق نهضة حضارية بدون فلسفة حضارية . فهل هناك فلسفة حضارية ارتكزت عليها وانطلقت منها النهضة العربية ؟**

— هذه الفلسفة هي « منظور حضاري » يستوعب ، أولا ، التراث القومي استيعابا حيا ، ثوريا متجددا .. يستوعب الماضي من خلال الحاضر والمستقبل ،وهي، ثانيا : وعي للذات القومية ،وللواقع المنفصل عن ارادة الامة الذي يطرح بتناقضاته الاساسية (التجزئة والتخلف ، والاستغلال الطبقي، والوجود الصهيوني ، والسيطرة الامبريالية ، وغيرها من التحديات) .. يطرح مسالة مصير الامة ومستقبلها، لذلك فان النظرة الى الحاضر تعني نظرة عميقة الى الذات، ونظرة عميقة الى المشكلات التي يطرحها العصر وتلتقي حولها القوى الخارجية العالمية ، سواء كانت التقدمية ام الرجعية ، وكذلك النظرة العميقة الى الامكانات الزاخرة في الجماهير العربية التي تعطي لهذه النهضة اساسا حيا .. اساسا تنبع من معاناته فلسفة النهضة والمنظور المستقبلي . ان هذا المنظور الحضاري بالاضافة الى استيعابه للتراث اولا ، واستيعابه لمشكلات الحاضر القومي ثانيا ، هو منظور مستوعب لصورة العصر الذي نعيش فيه ولتياراته الفكرية ، وخاصة التراث الثوري العالمي، والتجارب التي أغنت العقل الثوري في العالم ، والتجارب التقدمية التي تفتش عن حضارة جديدة للانسانية .

*** يبدو لي اننا ، في كثير من الحــالات نعيش اشكالات على مستوى التفكير ..اشكالات تتصل بجوهر هذا التفكير ، وبطبيعة توجهاتنــا ايضا ، وبالمصطلحات التي نسمي بها هــذه التوجهات ، او نطلقهــا عليها . هناك مثلا انفصام بين الرغبة في ان نحيا عصرنا ونتطلع الى مستقبلنا وبين ذلك الارتباط الرومانسي بالتاريخ الماضي . فهل توصلتم ، من خلال اهتمامكم بقضايا كهذه نعيشها ، وتنعكس في فكرنا ، وتحــدد طبيعــة الكثير من توجهاتنا .. اقــول هل توصــلتم الى تعيين نقاط الضعف في توجهات كهذه ، في تفكير كهذا ؟ وهل من سبيل تقترحونه للنظر يتجاوز مثل هذه السلبيات ؟**

ـ النظرة الرومانسيةالى الماضي هينتيجة خضوع لمنطق العجز عن مواجهة مسؤوليات الحاضر .. هي نتيجة لهرب من مواجهة الواقع ، وتعبير عن ضعف في الثقة بالنفس امام التحديات القائمة في المرحلة ..وهذا التوجه الرومانسي الذي تتكلم عنه هو ، الى حد بعيد ، اثر من آثار غلبة معادلة الانحطاط على معادلة النهضة، فالنظرة السلفية ، والبعد العاطفي السلفي هو حنين يعبر عن انهيار داخلي موروث من مرحلة مــا قبــل النهضة اكثر ممــا يعبر عــن الثقــة بالنفس وعــن روح النهضة . لذلك هناك فرق بين أن ننظر الى الحاضر من خلال الماضي ، وبين ان ننظر الى الماضي من خــلال الحاضر . ان ننظر الى الماضي من خلال الحاضر معناه اننا يجب أن نواجه الحاضر .. مواجهة الحاضر الآن لا يمكن ان تكون سوى الاستعداد العالي للنضال لمواجهة ظواهر هذا الواقع ، وشذوذ هذا الواقع ، وبعد هــذا الواقع عن الطبيعة الحضارية للامة ، التي هي الامــة العربية . لذلك عندما نوطد النفس على النضال ضــد الظواهر السلبية .. وعندما نعبر عن مثل هذاالاستعداد للنضال نكون في حالة تعبير عن النهضة .. والتعبير عن النهضة يعني أن ننظر الى الماضي كعامل مساعد عــلى تعميق هذه النهضة . عندئذ نفكر بجذور هذهالنهضة.. لكي تكون اصيلة ، ولكي تكون عميقة ينبغي ان تستوعب الماضي ، لا أن يستوعبها الماضي . ان تستوعب الماضي يعني : ان تنظر اليه نظرة نقدية ، وان تنظر اليه نظرة عميقة ، نظرة ثورية تكتشف ما فيه من عمق ثوري ،ومن عمق حضاري .. وهذا لا يمكن ان يكــون الا بموقف حضاري .. فالنهضة موقف حضاري . لذلك يجــب ان يتخطى الانسان فيه ، بمعادلة داخلية ، مرحلــة الانحطاط ، اي مرحلة التجزئة والتخلف .. والا فــانه من غير الممكن ان نتعامل مع الماضي من مواقع النهضة ، ولا يمكن ان نحسم هــذه العلاقة بين الحاضر والماضي لمصلحة المستقبل ..

اذن ، هناك فرق بين ان نكــون عربا منــاضلين وعندئذ نفهم البعد التاريخي فهما نضاليا ثوريا . ، أو ان ننتسب الى العروبة ، بمعنى الالتحــاق بالماضي والهرب من الحاضر ، وعندئذ لا يكون لنا مستقبل . هذه العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل لا تكون ، ولا تتم ، ولا تستطيع أن تجدد الصلة الحضارية الا بجعل الحاضر هو المنطلق الاساس ، والنظرة الى المستقبلهي التي تشدنا وتجعلنا نتعامل مع الماضي على أساس أن المستقبل هو المحور الذي نتجه اليه .

*** لكن ، الا تجدون أن بحثنا ، نحن العرب، عن « الانا الضائعة » في التاريخ ، وفي التراث قد انسى الكثيرين منا حاضرهم ، كما جعلهم يغفلون عنالمستقبل ، ليغرقوا فينوع من ماضويةالحياة.. ماضوية التصور .. وماضوية التفكير .. فــلا حضارة عندهم الا حضارة الماضي ، ولا فكر الا فكر الماضي العربي ، ولا ادب ولا ابداع الا ادب وابداع الماضي العربي . اليس هذا خطأ فيالتفكير وفي النظر ؟**

ـ اذا فتشنا عن « الانا الضائعة » في الماضي . فقد نخرج من تيار التاريخ ، وتيار العمل التاريخيونصبح على الهامش .. نصبح ذاكرة .. في حين اننا يجب ان نفتش عن « الانا الضائعة » في الحاضر ، وان نتعــامل معالارادة .. وبالتالي : ان نكتشف التناقضاتالاساسية التي سببت هذا الضــياع ، وان نكتشف وحدة هــذه المتناقضات ، وان نكتشف وحدة الاهداف التي يمكن ان تخرجنا من الضياع ، اذا ما وضعناهــا كأســاس لمسيرة حياتنا التي ينبغي ان تكون مسيرة نضالية من اجل ان يكون اكتشافنا للضياع عاملا لاكتشافنا لطريق الحياة وطريق الوجود الصحيح .. طريق الانبعاث.. طريق المستقبل .. وعندئذ ، طبعا ، تتصحح العلاقة بالماضي ،ونعرف انالماضي بقدر ماهو مليء بالايجابيات، فيهاخطاء هي منطبيعة البشر،لذلكفان الاخطاء والمواقف الصحيحة ، الايجاب والسلب كلاهما ، نحرص على ان يكون عاملا مساعدا لنا في مواجهة حاضرنا ومستقبلنــا، الاخطاء دروس وعبر .. والايجابيات هي عبارة عــن حوافز وسند ودعم لتوجهنا المستقبلي ، فغالبا ما يحدث في هذه المرحلة ردود فعل : رد فعل على اهمال الماضي بمزيد من التمسك به .. او رد فعــل على التوجه الى الماضي بهرب منه والتخلي عنه . وفي كلتــا الحالتيــن يكمن نوع من الانقسام في الشخصية . فعملية انبعاث الشخصية ، اي توحيدها من جديد ، لا يمكن ان تتم الا من خلال العمل التاريخي الذي يكون فيه الماضي دوما في خدمة الحاضر وفي خدمة المستقبل . التاريخ يمضي الى امام ولا يرجع الى الوراء ..

توظيف مافي الماضي من أحداث هو شيء مهم ،كما نوظف نحن ذاكرتنا من أجل التكيف ومن أجل الابداع ، أيضا التعامل مع ماضي الامة يجب ان يكون من واقــع

الحرص على الاكتشاف والابداع للصيغ والصور الجديدة الملائمة لحاجات نضالنا في المرحلة التاريخية الراهنة.

*** اعود الى هذا الفرق في الماضي من قبل بعض التيارات .. واجد انه كنتيجة لهذا الفرق يحدث ، في احيان كثيرة ، انحراف في المفاهيم التي يعمد البعض الى نسبتها الى الماضي . خذ « الاصالة » مثلا .. فمن التعريفات الشائعة عنها « انها الابتكار والخلق الجديد » .. لكن مايلاحظ في تاكيد البعض منا على الاصالة اننا نحل « الاستمرارية التاريخية » محلها في بعض من المفاهيم والكتابات .. حتى لتتحول « الاصالة » عند البعض الى نوع من التقليد .. وفي احسن الاحوال «الاستمرارية » ، لا اكثر ..**

ـ في الواقع يمكن ان نفهم « الاصالة » كما نفهم اي مفهوم اخر ، بأكثر من منهج فكر . يمكن ان نفهم الأصالة بمفهوم شكلي ونفتش في قواميس اللغة عن معنى الاصالة او نرجعها الى (التفرد) ، و(الخصوصية) بشكل اطلاقي .. اي من خلال منطق ذاتي .. كما يمكن ان نفكر بالاصالة من خلال حاجات مصيرية مطروحة على الامة واستمرارية نضالها وحياتها ومستقبلها . فالاصالة في منطق « البعث » تعني وحدة الصلة الحية بالماضي والحاضر والمستقبل معا . الاصالة ليست الارتباط بالماضي فقط .. الماضي هو جذور الحاضر .. والاصالة هي عدم اغفال هذه الجذور . .

اذن ، فهم الاصالة من خلال منطق الحياة الجدلي .. منطق الحياة فيه الاستمرارية وفيه الابداع والازدهار والتجدد .. لكن فيه ، ايضا ، الهرم . ومنطق الحياة .. والتطور ، سواء سايكولوجيا أم بايولوجيا ، وتنطوي كل مرحلة منه على فترات كمون توهم بان هناك نكسة في التطور .. الا ان « فترات الكمون » هذه ، ضرورية لتعزيز الاستمرارية وتعميقها وتهيئة شروط الابداع فيها . كما انها ضرورية من اجل التسارع الذي يأتي في النمو اللاحق ، لذلك فان «الاصالة» هي ارتباط جذور الماضي بجذع الحياة الحاضرة بكل ما تورقه هذه الحياة وما تنتجه من أزهار ، وما تبدعه من ثمار ، فمنطق الحياة هو الذي يربط ، عندئذ ، الجذور ، بكل أجزاء الشجرة الحية ولا يعتبر الاصالة مجرد العودة ، انما هي التعبير عن الشخصية المتكاملة الصحيحة ، المعافاة ، القوية ، المبدعة . فهنا يرتبط التراث بالرسالة المتجددة ، وترتبط الثورة بأبعادها التاريخية ، كما ترتبط ، أيضا ، بالمناخ الانساني الذي تعيش فيه الافكار الحية التي تطرحها ، والتجارب التي تمر بها .

*** لكن ، الا تجدون ان التاكيد الذي يجري على « الاستمرار التاريخي » قد انتج ، في احيان كثيرة ، نوعا من «الاستمرارية الاجتماعية» ، بحيث تاتي عملية التغيير الاجتماعي في الوطن العربي عملية تواجهها الكثير من العقبات ، وتمر بكثير من العثرات ، حتى تبدو بعض التغييرات سطحية ، ظاهرية ، لا تمس الجوهر ، لانها غير اساسية .. لا تلبث ان ترتد وتتراجع الى ما كانت عليه متى وجدت مناخ الارتداد او التراجع ..**

ـ الاستمرارية التاريخية ، بدورها أيضا ، يمكن ان تفهم من خلال الزمن المجرد . اي ارتباط حلقات الزمن كسلسلة مجردة . اي كقدر وعندئذ « يتشيأ » الزمن ، و «يتشيأ» التاريخ ، والصيرورة التاريخية . كما يمكن ان تفهم من خلال « النظرة السلفية » التي تعتبر دوما ان الماضي هو المحور ، وهو الاساس .. لذلك فان القياس على الماضي ، يجعل المراحل اللاحقة تتبع المراحل السابقة ، وتلتصق بها ، وتكون مجرد تعبير متطاول ، أو ممتد لها . هذه النظرة ، ايضا ، نظرة سكونية الى الزمن ، والى التاريخ ، بعيدة عن التاريخ الحي الحقيقي للبشر ، وخاصة في مرحلة كالمرحلة الثورية التي تمر بها الامة العربية ، والمرحلة التي يمر بها العالم كله بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث التسارع والصيرورة والمستقبل هي الاساس . لذلك فان انسحاب « التواصل التاريخي » على «التواصل الاجتماعي» يتضمن مفارقة ، لان في المرحلة العربية الراهنة « تواصلا تاريخيا » ، لكن هناك «انقطاع حضاري» . فاذا لم يؤخذ الانقطاع الحضاري بعين الاعتبار لا يمكن ان يفهم الزمن الحي ، او المسيرة الحية للتاريخ ..

اذن ، التواصل التاريخي يتطلب في المرحلة الراهنة اعادة الاتصال الحضاري . وهذا شيء لا يمكن ان يكون الا بالثورة .. التي هي اعادة تجديد لهذه الصلة الحية بالماضي . اي من خلال الثورة على عوامل الانقطاع الحضاري . لذلك فان المجتمع هنا ينبغي أن يمر باعادة تكوين ، بولادة جديدة .. وان يحدث فيه انقطاع كبير حتى تتجدد الصلة التاريخية بالماضي وبحركة التطور للعصر الذي نعيش فيه وللمستقبل .

كثيرون هم الذين يدرسون الان التاريخ العربي دراسة تاريخية بعيدة عن الدراسة السوسيولوجية ، او العكس . وفي كلا الحالين هناك انحراف عن فهم الحقيقة المشخصة للحياة العربية ، ولتطور حياة الشعب العربي ، والمجتمع العربي عبر العصور . لذلك ، فان الخطر يأتي من ان نتوقف في هذه المرحلة فلا نرى في المرحلة سوى مجرد استمرار طبيعي للماضي .. وهو في الواقع استمرار شاذ ، لان « مرحلة الانحطاط » قطعتها « مرحلة النهضة » .. استعادة الوعي .. القدرة على فهم التاريخ العربي من جديد ، فهما جديدا .. الربط بين التاريخي والاجتماعي ـ وهذا شيء يمكن أن نجد بدايته عند «ابن خلدون» مثلا ـ وهي بدايات تطور للفكر البشري بوجه عام لانها تؤشر الانتقال الى مرحلة استيعاب الحقيقة الاجتماعية ، اي فهم التاريخ فهما

علميا جدليا . فلم يعد التاريخ عبارة عن مسيرة للزمن تعبر فوق المجتمعات ، ولا عبارة عن مجرد خطوط واتجاهات عامة .. أصبح عبارة عن حياة المجتمع وكيف تمر بمراحل .. للكائن البشري .. لكل انسان تاريخ خاص هو : تاريخ التطور والتحول فيه ، وأيضا تاريخ المجتمع هو تاريخ التطور والتحول فيه .. كالمرحلة التي مهدت للثورة العربية الكبرى في الاسلام التي اطلق عليها اسم « الجاهلية » ، كتعبر عن التناقض بين ثورة الاسلام وما سبقها من ظواهر سلبية ، الا ان الجاهلية لم تكن كلها ظواهر سلبية .. كانت مرحلة ممهدة للثورة « والثورة جاءت مرحلة ممهدة للحضارة ، والحضارة انطوت على تناقضات مهدت للنكسة .. لذلك فان نهضة المجتمع العربي من جديد، اي تجديد التواصل الحضاري يتطلب الثورة :اعادة تركيب المجتمع العربي ، والبنيان الاجتماعي . بحيث يكون بنيانا قادرا على تحقيق هذه الصلة المتجددة بالماضي ، والمنفتحة على التجدد في المستقبل .

*** طيب ، ولكن الا تجد ان هذا «التواصل» و«الانقطاع» في حياتنا الحضارية .. في فكرنا .. في ثقافتنا ، وفي عملية تطورنا الاجتماعي والحضاري قد ارهقنا على كل هذه المستويات ، وقد بدد الكثير من الجهود ، كما وقف عقبة في طريق هذا التطور المستمر .. خصوصا وان هذا « التواصل والانقطاع » ما يزال سمة تطبع حياتنا، على كل المستويات ، مع اختلافات بسيطة ؟**

ـ كل تطور هو صراع .. هو عملية جدلية ، فيه الهدم والبناء .. فيه المد والجزر .. فيه الهدر وتوفير الطاقات واختزانها .. لذلك ينبغي ان ننطلق من فهم قوانين الحياة .. من قانون التطور العميق للمجتمعات .. ان نفهم الظواهر من داخلها لكي نرى بانه شيء طبيعي في مجتمعات العالم الثالث ، بصورة خاصة ، ان تتداخل المراحل ولا تتراصف . لذلك فان في مرحلة النهضة الشيء الكثير من مرحلة الانحطاط ، الا انه ، بنفس الوقت ، فيها شيء كثير من المرحلة التي سبقت مرحلة الانحطاط :ـ مرحلة الحضارة ومرحلة الثورة العربية الشاملة في الاسلام ، والمرحلة التي مهدت لها من قبل، والتي تختزن أشياء كثيرة من فضائل وعبقرية الامة العربية . كما ان فيها اطلالة على المستقبل ..

اذن ، المراحل تتداخل ، والمراحل ليست عبارة عن درجات في سلم صاعد .. فمسيرة الحياة مسيرة جدلية ، فيها الانقسام ، وفيها التوحد .. فيها التألق وفيها الخمول .. فيها التنبه وفيها الذهول .. فيها الانتصار وفيها الهزيمة . وفي هذه المرحلة بالذات نلاحظ ان اعادة توحيد الشخصية العربية لا يمكن ان يكون الا من خلال المزيد من انقسامها : أي ان يتوضح مافيها من رواسب الانحطاط ، وما فيها من بذور النهضة ، لكي تنتصر البذور الحية ، من خلال النضال، على آفات مرحلة الانحطاط المعشعشة في العقول والنفوس والارادات والسلوك في الشخصية العربية الراهنة .

*** لا ادري ما اذا كانت هناك حضارات اخرى مرت بمثل هذه الحالات التي أشرتم اليها في الحضارة العربية ؟**

ـ جميع الحضارات ، بلا استثناء يحكمها قانون اساس هو : قانون التفاعل الحضاري . قانون التفاعل الحضاري هو قانون جدلي ايضا ، تفاعل شعوب تلك الحضارات مع طبيعتها هو جدل .. هناك انقسامات وتوحد .. هناك تفاعل مع الشعوب الاخرى ومع حضاراتها ، لذلك اذا اخذنا بعين الاعتبار المركزين الحضاريين الاساسيين ، في الصين وفي المنطقة العربية ، نلاحظ ان هذين المركزين الحضاريين الاساسيين كانا دوما ملتقى ، وساحة صراع بين المصالح، وبين الافكار ،وبين التقاليد والعادات ، الى ان تنتهي هذه المرحلة بشيء ايجابي عام يشمل الجميع ، ويشكل معالم نضوج مرحلة انسانية كبرى . وهذا ما حصل بعد ثورة الاسلام .

ما تمر به الامة العربية اليوم من معاناة فيه خصوصية مماثلة لان وجود العرب في هذه المنطقة من العالم ، التي هي مركز العالم ، قد جعلها محلا هندسيا تنعكس عليه مشكلات العالم والانسانية . لذلك منه نبعث الديانات السماوية ، والرسالات الانسانية ،وهو اليوم يواجه التحدي الاكبر عندما تواجه فيه النهضة العربية المشروع الصهيوني الذي يمثل الوجه النقيض للوجه الحضاري الانساني الذي تطمح اليه البشرية في هذه المرحلة من تاريخنا .

*** من خلال كل ما سلف من قول .. برايكم، كيف يمكن أن نقيس مدى التقدم والتخلف في حياتنا بعامة ، وفي ثقافتنا وفكرنا بشكل خاص ؟**

ـ هناك مقياسان .. مقياس يتعلق بالمستوى الذي بلغته الحضارة العربية قبل مرحلة الانحطاط ، هذا تحدي ، هذا مقياس . فالعرب كانوا في تلك المرحلة في حالة تفاعل ، وفي حالة عطاء .. في حالة تمثل لكل معطيات ذلك العصر ، وطاقة ايجابية قادرة على ان تساهم في تطوير كل شيء ، في كل جوانب الحياة ..

الان ايضا ، امام العصر الذي نعيش فيه ، وامام التطور الهائل في مختلف جوانب الحياة المعاصرة ، نحن امام تحدي الحاضر والمستقبل .. وهو مقياس ايضا. بقدر ما ان التحدي الماضي هو مقياس للتقدم ، اي اعادة تجديد الصلة بالحضارة الماضية ، وبذلك المستوى الثوري الحضاري ، يشكل احد معايير تقدمية الافكار او عدم تقدميتها . فالافكار الوحدوية هي اكثر تقدما من الافكار القطرية ، لانها تنتسب ، عندئذ ، الى المستوى الحضاري الذي كان أساس الحضارة العربية . لولا الوحدة لما كانت الحضارة العربية ..

ايضا نلاحظ فيما يتعلق بالعصر الذي نعيش فيه

وبالعدو الذي نجابهه فالمقياس الصحيح للتقدم هو ان نحقق درجة عليا من التوحيد بين الاصالة والحداثة.. اي ان نستوعب معطيات العصر ، ونستوعب تقدم العصر ..لكن ان نستطيع في الوقت نفسه ان نميز بين ماهو تقدمي مستند الى اساس حضاري ومنسجم مع التطلعات الانسانية بوجه عام ، وبين ما هو «تقدمي» بمعنى منحرف عن المعاني الحضارية ، الظاهرة الاستعمارية ، نمت وانتشرت جنبا الى جنب مع نمو البرجوازية وصعود الصناعة وتطور المجتمع الاوربي.. فهناك افراز لوجه سلبي في الحضارة الاوربية .. هذا الوجه يجعل تلك التقدمية منتقصة ومتهمة ، ويجعل تقليدها عماء ..لان تقدميتنا تعني بناء حضارة جديدة ومشاركة في بناء انسانية جديدة ترفض الظاهرة الاستعمارية وترفض العنصرية . والان ، فنحن في صراعنا مع الصهيونية والامبريالية ، يمكن لتقدميتنا ان تاخذمداها عندما نحاربها بقيم جديدة..بقيم غيرمستمدة من قيم التعصب وقيم الانغلاق وقيم العنصرية وقيم العدوانية .. نكون متمسكين بحقوقنا ونتخذ من قوة الحق محركا لنا .. من قوة القيم الانسانية التي يعبر عنها هذا الحق . عندئذ تأتي القوة الجماهيرية ، وهي قوة تاريخية أيضا ، لكي تنضاف الى قوة المبدأ .وتأتي عندئذ قوى العصر الذي نعيش فيه كأداة تنفيذية فقط لما هو اعمق ، ولما هو مسيطر عليه .. عندئذ نستعمل السلاح بين انسان ، وليس بين وحش انساني . ونستعمل الافكار بعمق الانسان الذي يقدس الفكر ويحترمه ويعتبره حقلا لتحقق الانسانيةبوجهها الاكمل. نفهم الحرية من خلال كونها المعادل الاول للوجود الانساني ، ولا نعتبرها مجرد غطاء لجوانب التخلف ، أو نقصا في الممارسة الديمقراطية ..

اذن ، نحن في مواجهة معايير التقدم والتخلف ننطلق من معايير قومية انسانية هي طابع مرحلة النهضة العربية المتصلة بالماضي وبالمستقبل من خلال منظور حضاري انبعاثي تقدمي .

٭ اود لو نتوقف قليلا عند قضية التخلف والتقدم . الا تجدون اننا نساعد على استشراء التخلف في فكرنا وفي ثقافتنا وفي واقعنا بما يجري، في حالات واوضاع كثيرة ، من قمع للقدرة الاقتحامية لهذا الفكر ولهذه الثقافة . فالى جانب الممارسة القاسية التي تبدو عند البعض لسلطة الاموات على الاحياء .. نحن ما نزال نتارجح بين المادية والروحية .. بين الغيبية والواقعية .. كما ان « التلقينية » تبدو هي الحالة السائدة في حياتنا الثقافية والاجتماعية والفكرية . ثم هناك كثرة في « المحرمات » في حياتنا ، والتي كثيرا ما تجعل العقل العربي يعيش في جو من الارهاب الفكري والاجتماعي . وهذه مشكلات كبيرة وخطيرةيعاني منها العقل العربي في هذه المرحلة .

— لابد ان يدفع الفكر العربي الثمن العادل لتحرره، ولتحرير المجتمع العربي . فالنضّال هو طريق وقانون بالنسبة لكل مرحلة نهضة ، ولكل مرحلة انتقال من الضياع الى تحقق الوجود الكامل . لذلك فان ما يبدو من « ثنائيات » جامدة في حياتنا ، وما يبدو منعوامل اضطهاد للفكر ، او سد لسبل تفتحه ونموه ليست سوى تعبير عن ظاهرة صراع مكتوب عليها ، بشكل حتمي ،انتنتصر فيها النهضةعلى الانحطاط. انرواسب الانحطاط تستنفر كل قواها لكي تحطم النهضة .. الا ان النهضة هي عملية التقاء بين الضرورة التاريخية وبين الشعور بالمسؤولية التاريخية ، الذي ينمو ويتفجر في الوطن العربي ويعد وعدا قاطعا بان ينتصر الفكر على تحدياته ، كما تنتصر الارادة أيضا على عوامل الانحطاط، فبعث الشخصية العربية هو كل متكامل لابد من دفع ثمن غال في سبيله ، لان بعث الشخصية العربية اليوم، في هذه المرحلة من تاريخ الامة العربية وتاريخ الانسانية، يعني تغيير وجه العالم ، الى حد بعيد ، تغيير اشياء كثيرة ، لان البعث العربي هو بعث للانسانية بمعان لاتقل اهمية عما استطاعت الحضارة العربية ان تفعله في الماضي ابدا .

٭ يخيل الي ، من كل ما تقدم ، كما لو انك تقترح طريقا جديدا في النظر ، تقترح منهجا في البحث .. في الفكر والحياة الفكرية ..

— لا يمكن ان توضع للفكر مناهج بشكل بعيد عن طبيعة حركة هذا الفكر ، المناهج يجب ان تكون عملية تنظيم داخلية لعمل الفكر . الفكر العربي اليوم محكوم بتحديات .. فما يفشل في مواجهة التحديات يعود لكي يجتر مقولات مراحل الانحطاط .. وما يبرهن على استعداد تاريخي وطاقة هي جزء من طاقة الامة العربية في هذه المرحلة الثورية .لابد ان ينتصر ، وان تكون له لغة جديدة ، وفهم جديد ، ومنهج جديد . فالمنهج العلمي الجدلي — التاريخي هو المنهج المعبر عن حركة الفكر الثوري العربي في المرحلة الراهنة ، لان هذاالفكر ينطلق من ارض الواقع الذي يعاني ، والذي تصل معاناته الى اعمق درجات الالم التي عرفت في التاريخ. هناك شيء حي مشخص ، لذلك فان هذا الفكر ينطلق من واقع حي لكي يحلل ابعاد هذا الواقع ، ويكتشف تناقضاته ، ووحدة هذه المتناقضات ، ووحدة الاهداف .. ويرى مستقبل الانسانية من خلال هذا التقاطع والتواصل بينمشكلاتالعالم ومشكلاتالنهضة العربية، ومن خلال منطق الحوار الحضاري ، لذلك فان المنظور الحضاريالانبعاثيوالمنهج العلميالجدليهما التعبيرالحي عنحركةالفكر الثوري العربيفي هذه المرحلةالتاريخية .

١ ـ البيت

قالت رحابُ : أما كتبتَ قصيدة عنّا ؟
وكنّا عائدين من القصيدة ،
فالتمستُ بدايةً ،

هل غادرَ الشعراءُ من حلمٍ سوى هذي البداية؟
غايتي أن تصبحَ الكلماتُ أدفأ من نهار الصيف ،
والشفَرَاتُ أرفقَ من مَجَسِّ الطيفِ ،
ان تصل القصيدةُ ،
وافتكرتُ حكايةً :

قال الصغيرُ لأمه : عطشـــانُ ،
قالت أمه لأبيه : أين المـاءُ ؟
قال له أبوه : الماءُ ، يا كسلانُ ، عندكَ ،
غرّدتْ جنّيّةٌ في النهر ،

فالتجأتْ ، الى الجسر ، الطريــدةُ ،
عشبةٌ خضراءُ في رُوح الصغير تريد ماءَ الأمِّ ،
لفظٌ شائعٌ في عُمْق سَمْعِ الأمِّ يرجو بُحّة الاب ،
والاب المكسورُ يحلم أن يقوم به الصـغيرُ ،
ثلاثة ، في الماء ، قالوا ،
والجسور بعيــدةٌ ،
وثلاثةٌ لم يســمعوا ما قيلَ ،
لو تدري الطريدةُ أنّ في جنّيّة النهر الامانَ ـ
لجاورتْ نهــرا ،

على أني أعود الى القصيدة نفسها ،
فيما ستسألني رحابُ : أما كتبتَ قصيدة عنّا ..



٢ ـ الاصدقاء

كنّا هنا ، أربعةً ، خمسةً ، أو ستّةً ،
ولم أكنْ بيننا
أوّلُنا أخرج منشارَهُ
من روحه ، واحتزَّ أعناقنا
والثانيان ألقيا خاتماً في البحر ،
فاستسلم بحرُ الغنى

فعيّنا ثالثنا مركباً ،
فاحتجَّ ،
فاحتاجهما ،
فانحنى

والرابع الاول في ركعةٍ حنيفةٍ ،
يدعو علينا لنا
والرابع الثاني يسبُّ القضاءَ ،
ثم يصحو .. فيسبُّ الضنى

كانوا هنا ،
وابتعدوا عن هنا ،
وليس من يشهد .. حتى أنا

٣ ـ الرحلة

أرضٌ بحجم الكتابِ ترتفعُ
من صفحةٍ في الكتابِ
يردُّها سقفُنا ولا تقعُ
والجدرانُ تندفعُ
إذنْ لنا رحلةٌ ،

بحثتُ عن الحوذيِّ بين الصحابِ
فلم يكنْ للحوذيِّ متّسعُ

وهكذا أطبق الكتاب على أرض بلا دهشة بلا سفرٍ :
في البيت ضيفٌ أوى من المطرِ
والبريدُ مرتَجعُ

وفاتَني أن خلف نافذتي أرضاً وأنّ النهارَ في صوَري
هل يقبل الضيفُ رحلةَ العمُرِ
أم أنه بالأمان مقتنعُ ؟

٤ ـ الجمعة

خرجتُ من يوم الخميسِ ،
حاملاً ستّةَ أعواد من السوسِ ،
وفي رواية ثانية ستة أجراس من الاحلامِ ،
ألقيتُ على تهارك النخيل ـ
مسؤولية الورد الحبيس في إناء ستة الأيّامِ ،
كان التلفزيون بعيد مشهد الدب الذي أهوى على صاحبهِ
ليطردَ الذبابَ عن عينيهِ ،
كان الدبُّ مُشْعَلاً من الصباحِ ،
كنتُ ميتّاً ، وقلتُ :
لا
خرجتُ للشارع فيما التلفزيونُ الوفيُّ ما يزال مُشْعَلا
وقلتُ لن آوي الى المقهى ،

وفي المقهى حسبتُ أعجلَ الديونِ ،
جاءتْكَ من الجريدة الوردةُ :
إضراب السجون مستمرٌ والعدوُّ ..
ثمَّ جاءتْ وردةٌ فألقت المنشورَ ،
عطرٌ حَذِرٌ في القلبِ ،
عطرٌ أَشِرٌ في الواجهاتِ ،
« هاتِ شاياً »

وخرجتَ ،

لم تكنْ ضيقةً مدينةُ الاحلامِ ،
بعد جمعة الآلام قام السيد المسيح ،
والتفتَّ ،
كانت قربكَ الوردةُ ،
« قام حَقَّـا »

إذنْ فلستَ وحدكَ المنذورَ للاحلامْ
ولستَ وحدكَ الذي يشجّرُ الآلامْ
وقُرْبَكَ الوردةُ ،
هل من خطّةٍ لتبقى
وردةٌ ما بعد الخميس حُرّةً على امتداد ستة الايّامْ ؟

والضبعَ ،
وغُولَ جَدّتي ،
والحدأهْ
ـ هَبْ أنّ يدي بأختها ممتلئهْ
فالوحشُ يهابني
ويسري زمني

قلبي يتكلمُ الكلامَ الثاني
فالرومُ تخطُّ ، عندها عنواني



٥ ـ دوبيت

للريشة أن تطير أو تحترقا
للدمعة أن تغور أو تنزلقا
لكنّ لوقت ساعتي أن يثقا
بالنبض ، فساعدي قياسُ الزمنِ

يأتي زمنٌ ـ كما تقول الكتبُ ـ
لا يصعد ، فيه ، من حريقٍ ، لَهَبُ
ـ هذا زمنٌ عليَّ لا ينسحبُ
فلنصغِ الى دم ينادي زمني

بالخنصرِ ، خلفَ دغلة الاسرارِ ،
عرقلتُ هواءَ جُنْحِ صقرٍ ضارِ
من أجل حمامةٍ بلا منقارِ
كانت بهديلها تنقيٍّ زمني

في الليل ، أخاف شمعةً منطفئهْ

والفرس تحيَّزوا الى ميداني
لكنَّ يدي وديعةٌ في زمني

عندي نَهَمٌ ، وملء روحي جَسَدُ
لا يشبع ، أو يكلّ ، أو يقتصدُ
لا أزعم أنني المجلّي الأحَدُ
فالخَلْقُ يصبّ نصفَهُ في زمني

لم أكتفِ بالنهار والليل هنا
لم يتسعا ولم يكونا وطنا
فاخترتُ يدي وكان قلبي معَنا
ندعو وطني الى افتتاح الزمنِ



٦ ـ خولة

يا خولة يا خولهْ
ماذا شاهدتِ من العجبِ
حتى حرَّضتِ عليَّ أبي ؟
ـ لا شيء سوى قلبٍ ملآنْ
وصحونٍ فارغةٍ ،
يا خولةُ يا خولهْ
ماذا أسبغتِ على التعبِ
حتى طلبَ التعبَ الكسلانْ ؟

ـ هيَّجْتُ النبعَ وأنَّثْتُ الاغصانْ
سافرتُ بعشرةِ أغصانٍ خضراءَ فما عادتْ عشَره
بل واحدة ـ شجَرَه
ولنا البستانْ

يا خولةُ يا خولهْ
ماذا خلف الارض الوَعِرَه
غير المقتولِ بلا سببٍ ؟
ـ للقاتل موتٌ من ذهبِ

يا خولةُ يا خولهْ
هل من نبأٍ عني ؟
ـ لم تأتِ ، ولكني
أتوقّعُكَ الليلهْ

مذكرات
او
ما أشبه

سامي مهدي

« ليست هذه محاولة للتنظير ، بل محاولة للتعبير »

ها هو يكتب القصيدة كما يريد ، وليس كما يريد النقاد ويتداوله الشعراء . فلقد ايقن اخيرا ان ليس ثمة قيمة فنية ثابتة في الشعر ، وتأكد ان ما يقنن اليوم من القيم ينقض غدا . انه يعرف ان هذه مسألة معروفة بداهة ، ولكنه يود ان يؤكد على انه لم يصل الى هذا اليقين بفعل ايمان نظري مسبق بقوانين التطور ، بل بفعل الممارسة والتأمل والمزيد من البحث .

ثمة في كل مرحلة رواد يحاولون ان يغيروا ، يحاولون ان ينقضوا قيما ويستحدثوا اخرى ، وهذا طبيعي ، ولكنه يرى ان ثمة خطأ يتكرر مع كل محاولة ، وهو ان هؤلاء الرواد يمارسون محاولتهم هذه بثقة مبالغ فيها ان هذا يحدث في كل مكان ، ولكنه يعتقد انه يحدث عندنا باسوا اشكاله ، لاننا كما يقول مفرطون في تعصبنا لارائنا وتياهون بالقليل الذي اطلعنا عليه واقتبسناه ، ومولعون بانفسنا اكثر من ولعنا بالشعر .

وهو ينظر فيرى ان حركة النقد في بلادنا لم تواكب حركة الشعر ، بل عاشت على هامشها ، ونظرت اليها من خارجها ، ولذلك بقيت كل منهما في مأزقها .

ان مأزق حركة النقد عندنا ـ كما يرى ـ انها تعيش على تنظيرات آخر كتاب مترجم ، او على آخر مقتبسات هذا الناقد العربي البارز او ذاك . فهو يزعم انها حركة طفيلية لم تستطع بعد ان ترتفع الى مستوى القدرة على المبادرة . ولانها كذلك فهو لا يجد فيها من التنوع قدر ما يجد فيها من الاراء والاحكام الجاهزة التي يتداولها النقاد كما تتداول « الاشاعة » ولولا بعض الالتماعات العابرة عند هذا او ذاك لما كان لحركة النقد من شيء في ساحتنا .

اما مأزق الشعر ، فان اغلب الشعراء لا يتطورون من داخل تجاربهم الشعرية بل من خارجها ، أي بفعل التأثر والتقليد والاقتباس ، واما القلة المبدعة منهم ، فانها تستعير آخر ما تشيع من تنظيرات وتطلقها في تصريحات ذات طابع تهويمي ، مكتفية من اصولها بالمصطلح المجرد ، وليس بكامل التنظير .

على ان اهتمامه بالنقد والتنظير ليس الا تعبيرا عن اعتقاده بما يضفيانه على حركة الشعر من خصب وغنى . وفي ما عدا ذلك فانه ضد ان يكون النقد « مروضا » للابداع ، وان يكون التنظير « قوالب » لتنميط الشعر لان الشعر كما يعتقد ، يستعصي في النهاية على كل تنظير ويتمرد على كل تنميط ، لانه « المبادرة » عينها .

ولذلك فهو يرفض ، مثلا هذا « الاقذاع » في هجاء « الغنائية » وهذا الافراط في تزكية « القصيدةالدرامية » ليس لان الشعر غنائي في جوهره فحسب ، بل لان القيم الفنية ، القديمة منها والمستحدثة ، لاترقى في رايه الى مستوى « المسلمات » بل تظل في مستوى «الاجتهادات» و « المحاولات » .

هاهو يكتب الشعر كما يريد ، فيعني بـ « موضوع » القصيدة ، بعد ان اهمله الشعراء من حوله ، وحولوه الى مجرد شبح ضائع بين تركيبات لغوية لا تكاد تفضي الى شيء وبين استطرادات لا ضرورة لها .

والحق ان عنايته بموضوع القصيدة ليست شيئا جديدا عليه ، فهكذا كانت قصيدته منذ البداية ، ولكنه اليوم اكثر وعيا باهمية « الموضوع » . ولذلك فان كل قصيدة يكتبها الان تحتوي موضوعا محددا ، ولذلك ايضا تختلف الواحدة من قصائده عن الاخرى . فهو لا يكرر نفسه ولا يجتر موضوعاته ، وهو يحرص دائما على ان يقول « شيئا جديدا » .

نعم انه ، احيانا ، يعود الى موضوع كان قد تناوله من قبل ، ولكنه حين يفعل هذا فانه يتناوله من زاوية اخرى ، فهو عندئذ « ينوع » ولا « يكرر » كما يفعل الكثيرون ممن يجترون تجربة واحدة في عدة قصائد ، او ديوان كامل ، او حتى عدة دواوين .

انه اذن يريد من قصيدته ان تكون « وفية » لموضوعها . بمعنى ان تكون « متفرغة » له ، وغير مستعدة لاستيعاب كل بارقة يقتنصها الشاعر ويعجب بها . وهو يطلق على هذه القصيدة اسم القصيدة « الكثيفة » احيانا، او اسم « القصيدة ــ البؤرة » احيانا اخرى .

ان قصيدة من هذا النوع ليست « بسيطة » وان اوحى مظهرها الخارجي بذلك . فهي اذ تعني هذه الدرجة من العناية بموضوعها ، واذ تكرس نفسها له ، فانها لا تدركه بسهولة . والصعوبة هنا ليست صعوبة حرفية او فنية فقط بل هي صعوبة تتعلق بالموضوع نفسه ايضا . ذلك ان هذا الموضوع ليس مجرد بارقة ذهنية، او ملاحظة عابرة في حركة الواقع ، بل هو « الواقع المعاد تركيبه » بعد تأمله وتحليله . فهو اذن لا يتأمل في القصيدة بقدر ما يقدم « خلاصة تأمل » ، ولا يحلل بقدر ما يقدم « نتيجة تحليل » . وهو اذ يستخدم كلمتي «التأمل» و «التحليل» هنا فانه لا يعنيهما بمعناهما العادي،بل بمعناهما الشعري لانه يدرك ان المنطق الشعري غير المنطق العادي ، وان القصيدة ليست بنية عقلية ولا معادلة رياضية .

وفضلا عن ذلك فان من خصائص قصيدته انها تعتمد على « موضوعها » الخاص وتغتني به ، وليس بما هو خارج عنه . بمعنى انها في غنى عن استخدام الاشارات التاريخية والاستعانة بالاساطير والفولكلور والمادة الثقافية ، ليس لان هذا الاستخدام اصبح « مرضا » او « مظهرا استعراضيا » ، بل لان قصيدته لاتحتمل هذا النوع من الاستخدام. وله في هذا تبرير نظري ايضا، فهو يعتقد بأن التاريخ والتراث والفلكلور والمادة الثقافية ينبغي ان تدخل في تركيبة مخيلة الشاعر وليس في تركيبة القصيدة ، وهي عندئذ لن تكون « عرضا » بل «جوهرا» .

على ان قصيدة من هذا النوع لابد لها من ان تكتب بلغة اخرى غير اللغة الشعرية الشائعة . فاذا كانت اللغة الشائعة ثرثارة ، متباهية ، فان لغة قصيدته يجب ان تكون مقتصدة ومترفعة . واذا كانت اللغة الشائعة مثقلة بالنعوت والاضافات والموصولات ، فان لغة قصيدته يجب ان تكون مكتفية بنفسها ومتطهرة من كل انواع الترهل والتخمة . واذا كانت اللغة الشائعة تجنح الى التساهل والركاكة ، فان لغة قصيدته يجب ان تكون حريصة على صفائها وتركيبها العربي .

ولهذا فان لغته تحترم المفردة العربية ، وتهتم بايقاعها الخاص ، وتعين وظيفتها فلا تضعها الا في موضعها وتأنف عن زجها في تركيبات خاوية او زخاريف متحذلقة.

واحترام المفردة العربية يعني ، عنده ، في ما يعنيه، معاملة كل مفردات القاموس العربي معاملة « عادلة » ورفض تقسيمها الى مفردات شعرية واخرى غير شعرية. فكل مفردة لديه هي شعرية حين تكون حيث يجب ان تكون.

وحين حاول ان يكتب بلغته هذه ، وجد ان قصيدته يجب ان تعتمد على «كلها» وليس على «اجزائها» . ومعنى ذلك ان القصيدة يجب أن لاتعتمد «شعريةالجملة» بل على «شعريةالقصيدة». وانتبه الى ان الاهتمام بشعرية الجملة نزعة تقليدية ، وان هذه النزعة هي امتداد لنزعة الاهتمام بالبيت الجميل في القصيدة العربية الموروثة .

غير ان هذا لايعني ، عنده ، الغاء «المجاز»في تفاصيل القصيدة والاستعاضة عنه بمجاز اخر هو «مجاز القصيدة» نفسها كما قد يفهم مما تقدم ، بل يعني جعل مجاز القصيدة ، اذا صح التعبير ، هو الاساس في كتابة القصيدة ومحور اهتمام الشاعر اثناء عملية الكتابة وليس العكس . وهذا يقود الشاعر بالضرورة الى احكام بناء القصيدة ، ويحول دون تقسيمها من قبل المتلقي الى صور وابيات ومقاطع ، ويمنعه من تجزئتها و «التغني» ببعضها دون كلها .

وبناء على ذلك ، كان عليه ان يعنى ببناء القصيدة عناية خاصة، فيسعى الى تقديم قصيدة «متماسكة» خالية

من النتوءات والفجوات : تركيبية كانت او لغوية او موسيقية .

وفي هذه القصيدة حاول ان يعتمد « الصراع » هيكلا لبناء القصيدة : الصراع بين طرفين ، يكون (هو) احيانا احدهما او جزءاً من احدهما فتكتسب القصيدة طابعا ذاتيا ، واحيانا اخرى يكون (هو) خارجها فتكتسب القصيدة عندئذ طابعا موضوعيا .

وانسجاما مع متطلبات الاعتماد على عنصر «الصراع» في قصيدته ، حاول ان يستعين بعدة وسائل : التقرير والسرد والحوارات الجانبية والاصوات العرضية والمقدمات دون ان يستهدف بذلك كتابة قصيدة درامية، او ذات طابع درامي ، على وجه التحديد .

وقد شغلت محاولة كتابة «القصيدة الموضوعية» حيزا كبيرا من اهتمامه منذ ان كتب قصائد «مدن جديدة» و « الرفاق » و « النمل » التي نشرت في مجموعته الثالثة «اسفار جديدة» . ولقد كانت البداية قصيدة «اللون» وقصيدة «خمسة وجوه للسيدة» في مجموعة «اسفار الملك العاشق» . ولكن الوعي بكتابة هذه القصيدة الموضوعية قد تبلور في ما بعد . على انه كتب قصائد اخرى ضمن مجموعة «الاسئلة» وهو مايزال يسعى الى تطوير هذه المحاولة .

والقصيدة الموضوعية عنده ، هي تلك التي يقف الشاعر خارج دائرة الصراع فيها ، اي انه لا يكون طرفا فيه ، وينحصر دوره عندئذ في اختيار زاوية النظر الى عملية الصراع وتقديم نتيجتها . وصحيح ان عملية اختيار زاوية النظر هذه تنطوي على تحيزما لاحد طرفي الصراع ، ولكنها ليست عملية متحيزة تماما . ذلك لان الصراع نفسه موضوع قائم خارج ذات الشاعر ، وليس للشاعر دور فيه ، ولكن له موقفا منه ، وهذا الموقف يعبر عنه في اختيار زاوية النظر اليه وطريقة تقديمه .

احيانا يجد من يسأله : لماذا تكتب القصيدة القصيرة ؟ وهو يفهم من هذا السؤال ان فيه اتهاما بقصر نفسه الشعري، مع ان النفس الشعري القصير ليس « تهمة » .

ويبدو ان الذين يسألونه هذا السؤال ويعنون به هذه التهمة ، لاينظرون الى « طبيعة » قصيدته قدر ما ينظرون الى « مظهرها » الخارجي و « قامتها » على الورقة .

حسنا ان قصيدته قصيرة ، ولكن هذه القصيدة ولدت بين يديه ولادة طبيعية نتيجة ما تجمع لديه من قناعات فنية وخبرات خاصة في كتابة قصيدة يخرج بها على النمط المألوف الذي بات يعترض عليه . فالقصيدة التي تتناول موضوعها بالطريقة التي تحدث عنها وباللغة التي اشار اليها لابد ان تكون قصيرة .

وما دام الامر كذلك ، فليس يهمه اذن ان تطول القصيدة او تقصر ، بل المهم ان تستكمل موضوعها . وهو على اية حال يحاول ان لاينتهي من قصيدة ، الا بعد ان يعتقد انه قد « أشبع » موضوعها .

وبعد فليست هذه محاولة للتنظير ، بل محاولة للتعبير عن قناعاته « الحالية » . وهو اذ يوردها فلكي يضيء ما حول القصيدة التي يكتبها اليوم . وهو اذ لا يلزم نفسه بها في الغد ، فانه لا يلزم بها الاخرين ، لان الميدان يتسع لتعدد القناعات وتنوع التجارب . بل لعله يفضل ان لا يلتزم بها احد اصلا لكي يبقى التعدد والتنوع .

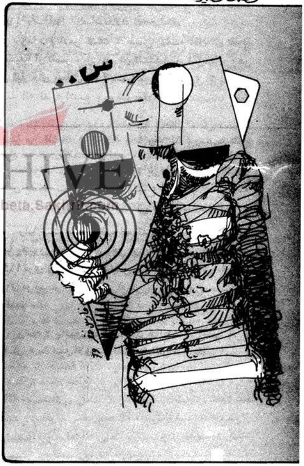
واذا كنت قد لاحظت انه قد انتقد طرائق الاخرين في ما يكتبون ، فذلك من اجل ان يدعوهم الى البحث عن طرق اخرى في الكتابة ، وليس من اجل ان يزكي طريقته ويعزز موقعه ، ان كان له من موقع ، على حساب مواقعهم .

ولعله لا يكشف سراً اذا اعترف بانه نفسه لم يلتزم في « كل » ما كتبه الان بما قاله هنا التزاما كاملا .

شباط ١٩٧٩

الحصن

قصة قصيرة



لم يحدث قط ان شاهد صباحا كهذا ، فكمن افاق بغته ، وجد اغصان الشجر المتشابكة ، الهائلة ، قد ابتلعت السماء . الا أن شعاعا رخيا ، كان يتلاصف بين فجوات السعف ، ويتكسر بسرعة فوقهما ، كرفرفة ناعمة ، مضيئة . بينما كان حصانهما الاشهب يجتاز الممرات الضيقة ، المتشعبة ، متباطئا ، والاغصان النازلة ، المتعرشة ، تلفح عرفه ، ووجهه .

في تلك اللحظة خشي على نفسه ، وتصور ان يتحول الحصان ، ذات برهة ، الى فتات من السكر الهش ، او الزجاج المهشم .

واشعره ذلك بالرعب ، بدأ الرعب ينسل اليه من خلال الصمت الطاغي ، صمت والده ، صمت الغابة المترامي من حوله ، صمت الوحشة . ورأى كل شيء في عمق الغابة الرطب ، وقد انطمست ملامحه ، واستحال الى ظل خفي ، شفاف ، وغير مرئي ، حتى انداحت الظلال الكثيفة فجأة .

ابتدات تغطي سقف السماء مباشرة اول الامر ، وانبعث ضوء شامل غطى العشب ، الاخضر ، ثم اتسع امامهما الفراغ . وابتدات اشجار النخل تمتد بخط مستقيم على طول الطريق الذي تحده الحشائش ، وازهار عنب الذئب الاحمر ، والخرنوب الجاف .

وكان هناك خلف الطريق ، النهر ، الذي اخذ مجراه العكر يلتمع تحت وهج الشمس ، وقد انسدلت اغصان الصفصاف ، والسيسبان البري ، على سطح مائه العميق ، وعلى الاشنات ، والطحالب التي تغطي الجرف ، منبئة بمقدم البرد الزاحف .

ادركتهما الشمس على حين غرة ، فقال والده :

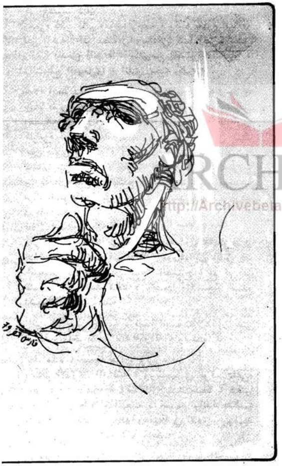
— كفاك نوما ، لقد قضيت الليل كله ، وراسك على ساعدي . ثم قال :

— هل تستيقظ الان ؟

وتبادلا الابتسام معا ، اما حصانهما ، فقد اخذ يحمحم ويدور بعد ان اهوى عليه والده بقبضته السريعة ، ثم انطلق بهما بصورة مباغتة صوب الغابات ، التي اخذت تقترب من جديد ، كأنها تقبل من نهاية الافق الذي لاتبلغ العين نهايته بادىء الامر ، بدت اشجار النخيل ، وكأنها تغلق كل المسالك امامهما ، ثم بدات تنفتح في حدقتيه ، مثل فم مفترس ، فاغمضهما بقوة .

والحصان يقتحم الممرات الملتوية ، كالنائم ، فاحس بهدوء غريب ، وشعر بالنسيم ، والبق ، وذوائب السعف ، تلمس شعره المتهدل على

□ زعيم الطائي



جبهته الصغيرة ، وخشي ان تنوش رموشـــه ، فاغلقهما من جديد .

(اي مدى لا حدود له ، اي كـون صعـب ، وشاسع ، انه يستطيع من مكانه ان يتطلع الـى العالم ، اولا الاغصان واوراق الشجر ، ثم تتوالى المشاهد ، الاضرحة ، والقرى ، محطات القطارات، الصاعدةوالنازلة، الابواب المقفلة، السواقي المهجورة زرقة السماء ولون الطين .) كان في حضن والده يصغي ، وقد اخذت الارض تندفع مسرعة مـن تحتهما ، هنا اتخذ الصمت مجرى جديدا ، يشبه انين دوامات الدهلة ، وحركة (حيات) المـاء ، المنهكة ، بين تجاويف الطـين البـارد ، وهمس الاعماق الداكنة .

وبلسانه تحسس شفتيه ، وابتلع لعابه ، بالامس حضر عندهم رجل ملثم ، لم يشاهده جيدا على السنة اللهب ، وكان يرتدي لباسا طويلا تحت ثوبه ، وسترة قديمة ، حائلة ، من نفس لونه ، كان ذا عينين كابيتين، وفم صامت، وفي الظلام تبادلا احاديث طويلة ، ودون ان يتناول والده لقمـة واحدة ، اسلم نفسه لليل ، بعد ان ودع الرجل ، واصطحبه هو على حصانه ، انـه الان جائـع ، ويبغي ان يستريح ، آه لو يفكر به لحظة واحـدة ، فيستريحا بعد ان يجتازا هذه الوهاد الموحشة ، واحس حركة الجواد تبطيء ، فخامره الفرح ، واراد ان يتكلم ، ولكنه سكت ، آه لو يعلم ، قال والده :

اعرف انهم يتعقبونني منذ الليلة الماضية ، اعرف ذلك جيدا ، يظنون انهم يستطيعون النيل مني .

في تلك الاثناء ، كانت الاصوات السرية للاحراش، وافراس النبي ، والجنادب المذعورة ، بين اكوام العاقول ، والاشواك البرية ، والحندقوق الاخضر، قـد توقفت عن الانبعاث . وكفت الحشرات الهائمة عن التواثب ، واخذت بين فينة واخرى، تبرزعند نهاية السهل ، تلك المرتفعات الصغيرة ، التـي تشكلت بهيأة قباب روث البهائم ، والتنانير الطينية، وسقوف بيوت اللبن ، والاكواخ . ولكن والده كان دائما يجيد صوت الاراضي المقفرة، والبساتين، مبتعدا عن القرى ، وطرق المارة ، والحقول .

(مالذي حدث الان ؟ وماذا سيحدث بعد ذلك ؟ اية سماء خاوية ، اية حيوات مضطربة ، ايـة سيول خضراء تلتمع تحت هذا الوهج المتدفق ، المحتدم ، كبحر ناري الامواج .) .

هاهي آخر امواج بحر الخضرة ، يجتازانها ، وكأنها قد انقضت مرة واحدة ، واصبحت ذيولا ، مشرئبة ، ذكرته بغدائر شعر امراة بعيدة ، تنتظره خلف اهوار نائية ، مظلمـة ، ملؤهـا الاشباح ، والرفوش ، ملؤها كلاب الماء ، والافاعي السامة ،

، الجنيات ، امراة حين يتذكرها ـ احتضانها اياه مبتسمة ، ارتعاشة ذراعيها ، وطعم الشمام في فمها ـ يحس عندها بقلبه ، وكأنه يشرع بالوثوب. ها هو من جديد ، يواجه الفراغ ، الفراغ الدموي الصامت ، سكين خيط الارحام ، بساتين الليل ، وبريق عيون الذئاب المتشنجة ، لغط اليساديع ، والصراصر ، الازيز المباغت ، الغد ، ومستقبله ، ماذا حدث ؟ ومالذي سيحدث ؟ .
تذكر الرجل الذي لمحهم قرب البيت ، عند الخروج ، قالوا لده :

ـ كم خشيت ذلك ! .

وغمره يأس قاتم ، وبدا وجهه ، وكأنه يقاوم البكاء، لكن يأسه اخذ يتضاءل ويختفي كلما اقتربا من رائحة الدغل الندية ، والارض المكسوة بالخباز ، والشفلح القرمزي ، الذي يحبه كثيرا .

بعد دقائق من رؤيته لهما ، تبعهما رجلان، ندها على ابيه من بعيد ، لكنه لم يتوقف ، وانطلق بحصانه كالمطر ، وهو بين احضانه ، بين البراري الوعرة ، والمسالك المظلمة ، لم يكن يخشى شيئا حين يكون برفقته ، لا الغيلان التي سمع انها تنتشر عبر شواطىء الفرات الممتدة ، لا السعالي ، ولا العفاريت التي تقتلع قلوب الصغار ، وتشرب من دمائهم عند الليل ، معه لن يخشى شيئا ، وردد في نفسه .

ـ أنا لا اخاف ، انا لا اخاف ..

وارتجف ، واراد ان يبكي ، ثم لبث وقتا طويلا في حضن والده ، يرقب الظلام ، رغم ان الليل قد انتصف ، وحاول ان ينتظر الصباح ، ثم لم يعد يشعر بشيء بعد ذلك ، وصحا والاشجار تبتلع السماء . قال والده :

ـ انني اتوجس خشية ، فهذا الصمت لابد أن يعني شيئا ، واخرج من عبه اوراقا ، وسلمها له :

ـ خذ هذه ، ضعها هنا ، وكن عاقلا .

استلم الاوراق الدافئة ، ووضعها في موقع دافىء آخر قرب صدره ، وقد كان يشد خيطا ، قطنيا رفيعا على بطنه ، التفت ، فسمع والده يتكلم بصوت ضعيف ، ويحدق بعيدا في الافق ، وقد ارتسمت على عينيه كآبة غامضة :

ـ امامنا حل واحد ، هو ان نجتاز طريق الحصن ، بعد عبور النهر ، فليست كل الامور هكذا سهلة .

ـ ماذا يريدون منك يا ابي ؟

ـ لا يعرف المرء ما يريده حقا في هذا الزمان

حينها حملق فيه مذهولا ، دون ان ينبس بكلمة ، وقال في نفسه :

ـ اين الناس ؟

وشعر كأنما الحياة قد انطفأت ، بين عشية وضحاها في هذه الفيافي ، جعل ينظر اليه ثانية ، فألفاه غارقا في تفكيره ، فأخلد الى الصمت هو الاخر ، دون ان يفهم كنه مشاعره .

واقتربا من النهر ، فانحدر الحصان من خلال درب ضيق ، بدا كأنه يكبو اول الامر ، ثم غطس بهما حتى منتصف جسديهما ، فلم يمسك شهقة خافتة ، امتلأ بها حلقه ، واحس بنفسه ، يرتفع عاليا ، وقبضتا والده من حوله ، ترفعانه عاليا عن مستوى البلل ، فلبث مذهولا ، وحبات الماء البارد تتراشق على وجهه ، وصدره .

وبهدوء ، اجتازا النهر ، ووصلا عند الضفة الثانية ، على مرمى البصر ، كانت الارض ماتزال تتألق بذلك الوهج الدامي ، وابتدات ريح سلسة تهب ، فامتلأت انفاسه بضوع السهول ، والشمس الرائقة ، المتزجة بماء النهر ، ورائحة الموت .

وتوغل الحصان في دغل البساتين ، والظلال الكثيفة من جديد ، فقال والده :

ـ انظر ، هل فقدت شيئا ؟ .

وتفحص موضع الاوراق قرب صدره ، ثم رفع يده المبلولة ، وقد التصق كم ثوبه بكتفه الضامر ، بينما لبث هو ساكنا ، ومن بعيد تناهى عواء ذئب ، اطال صوته الصدى ، القادم من آخر السهل البعيد ، وسمع والده يهمس :

ـ سنعرج الى الحصن .

كان قد عاد الى هيئته السابقة ، الهادئة ، ولكن غضون وجهه ازدادت تجهما ، فود لو كان الان نائما ، كي يلحس باطن قدمه العارية ، كما في اوقات القيلولة ، تحت ظلل (الصوباط) ، فيراه ، وهو ينتفض مذعورا من نومه ، وقد امتزج في قسمات وجهه الغضب والفرح ، فيضحكان معا ضحكا طويلا .

تذكر الحصن الحجري ، جدرانه المنخوبة بالرصاص ، ابراجه العالية ، التي قالت جدته ، ان الرجال كانوا يقاتلون من عندها كما يقاتل التتر، تذكر السطح ، والسلالم الملتوية العميقة . من فوق الحصن ، الذي اضحى بيتا لعوائل عديدة الان ،

يستطيع المرء تأمل الاحراش ، وتلألؤ مياه النهر ، تحت الشمس ، وقت الفيضان .

هناك سيرى جدته ثانية ، انها تحكي حكايات كثيرة ، بعد ان يتجمع الصغار حول السنة اللهب، قبل النوم .



ان والده يلجأ الى الحصن منذ ايام عديدة ، فيأتي رجال ، يرتدون ملابس سميكة ، ويقلبون البيت رأسا على عقب من بعده ، فيهرب حين يقتحمون عليه البيت ، ويختبىء عند الجيران ، او في التنور ، حين يكون وحيدا ، ويبكي مع نفسه .

طفق الحصان يصهل ، فتلمس كف ابيه ، وبينما هما في منتصف المسافة ، بين اعواد الحلفاء واكمة الدغل، انطلق من بين الاشجار دوي ناري مشوش ، فصهل الحصان ثانية بصوت مبهور ، ثم انطلق متوترا ، ورفع قائمتيه الاماميتين فجأة ، وما لبث ان مرقت في نفس اللحظة رصاصة ثانية ، دوت صاخبة هي الاخرى ، فسقطا معا فوق الحلفاء ، وانطلق الحصان وحده ينهب الارض ، وهو يصهل صهيلا نادبا ، متوحشا ، راى والده ينزلق على العشب ، وقد مدد ذراعيه من حوله ، وقد اخذ يتنفس تنفسا عميقا ، كأنما يتنفس للمرة الاخيرة ، فبرك الى جواره ، وجعل يتسمع حشرجته ، وحشرجة الاغصان المتكسرة ، والاعشاش ، وكأنها تأتيه من عمق حفرة شديدة الغور ، ليس لعمقها حدا او نهاية . وراى فرسان يبتعدون ، فجس قدمي والده ، واراد ان يلحسهما بلسانه كما كان يفعل في نومه ، فوجدهما متصلبتين كأحجار ضخمة .

لكنه في هذه الغابة الخاوية ، في هذا المكان المنعزل ، الذي يجهله ، وامام هذا الجسد الساكن الملطخ بالدماء ، والذي لم يعد يأبه له ، لا يكلمه ، ولا يلمسه ، او يضحك له حين يضحك ، يعاني معه ، او يعاني من اجله ، هذا الجسد الذي قضى برفقته حياته ، والذي لم يعد يطاوعه كما في السابق ، حين تكشف له كل ذلك ، لاول مرة ، احس بشيء غامض يمتد الى قلبه الصغير ، ويحطمه ، ويزيده اضطرابا ، ولوعة ، ففارقته قواه ، وقد عرف في هذه اللحظة ، ان شيئا ما في عالمه قد انقطع ، ولن يعود كما كان ، فسكن ، واراد ان ينطلق في بكاء هائج ، مر ، — حتى يهز الكون كله — ، فتجمد كل شيء فيه ، وكأنه قد مات هو ايضا ، وبقي ساكتا فاغر الفم ، دقائق طويلة ، لكنه حين تذكر الاوراق قرب قلبه ، التمعت عيناه فجأة ، وانطلق يشق طريقه بين الحلفاء ، متجها صوب الحصن ، عند الباب وقفت جدته ، كليلة البصر ، لما لمحته مقبلا من بعيد ، احست — وكانت الشمس تغشي عينيها — انها قد شاهدت فيه اباه .

التجريد في الرواية

بقلم : انايس نن

ترجمة : محمود منقذ الهاشمي

بالتجريد لاأعني التجريد من الصفات الانسانية. انني اعني التجريد بالمعنى الذي استخدمه اليابانيون ، وبعض الرسامين الغربيين ، وهو اختيار الاجزاء المهمة . والروايات الحديثة في فرنسا ، ولا سيما روايات ناتالي ساروت قد بلغت بالتجريد حدا من التطرف جعلها تسمي احدى رواياتها « انتحاءات » Tropisms . ومعنى الانتحاء هو التحول ، او حياة الخلايا قبل أي نوع من انواع الوعي ، وهي حياة بليدة ، حياة دون مستوى اللاشعور . ان هذا التطرف في التجريد من الصفات الانسانية لا يروق لي . والتطرف الاخر ، هو الذي يطالب بتضمين كل ما هو مالوف ، فنحن نحسب واقعيا ماهو مالوف ، ولذلك نقول انه واقعي . ولكن المالوف قد يكون الواجهة ، لا الواقع . وانا اختار أجزاء من العالم الخارجي التي تكشف العالم الداخلي ، تلك الاجزاء الضرورية للدرامة الداخلية . وهي ما تكمن خلف شخصياتي أو أوصافي للامكنة التي تبدو ناقصة . فقد لاتكون فيها الدار الكاملة او الجسم الكامل او البيئة الكلية ، ولكننا نعرف من الرسم الحديث أن العمود قد يعبر أكثر من الدار الكاملة ، كما عبر نحت برانكوزي عن تحليق طائر مع اهمال الاجنحة .

ان ما أهمله في تصويري للشخصية هو مااعتبره واضحا جدا او « كليشة » فأنا احصر بعض العناصر لانني اريد ان أؤكد وجها غير الوجه الواضح ، وهذا الوجه يكتسب القوة بتفرده .

انني لا اتردد في وصف ملابس ستيلا لانها مهمة في فهم حالتها الداخلية وبليغة ، على الرغم من ان ملابس النساء ليست كلها كذلك ، فاذا كانت لاتعبر عن شيء ، لا اسهب في وصفها. اذا كان مسرح الرواية شديد الفوضى ، وكان الوصف ثقيلا جدا ، عويصا جدا ، فان عددا من العناصر المحيرة ستكون مظلمة . وعملية التقطير ، والاختصار الى اصغر حد هي عملية ارادية عندي لانه لدى معالجة المحتويات الشواشية للاشعور تجب التصفية ، ويجب اهمال التنجيد .

لقد عالجت شخصياتي معالجة بعض الرسامين الحديثين ، مهملة الكثير مما تعودنا معرفته . وقد كان التعريف الاصلي لـ « الرواية » حديثا ، لم يختبر من قبل . وقد شعرت ان احدى وظائف الرواية يجب ان تكون اقصاء « الكليشيهات » ، والبحث عن الاشكال الشفافة الجديدة ، التي لم تر من قبل .

وعندما انقل حدثا عاديا ، فلانه قد قراته شخصية عادية ، من الناس الذين يفهمون اوجه الشبه ولا يرون الوجه الجديد الذي اردتهم ان يروه . انهم لا يرون الا الوجه المالوف . ومن الامثلة على ذلك ان العم فيليب في « أولاد القطرس » يذكرك بعمك ، فلو انك اكملت الصورة وجعلته عمك تماما ، وانا اردت ان اريك مظهرا روائيا في العم فيليب ، مظهرا لم يوصف من قبل ، فان ذلك العم المطيع الذي حضر كل الاحتفالات القبلية الاسروية ولكنه لم يكن جزءا حقيقيا من القبيلة ، سينسى من جديد كلما ظهر . ولو انني جردت العم فيليب فانه لن يوقظ العادلة ، وذلك بتسليط بؤرة دقيقة على انفراده ، وعزلته ، على الرغم من مشاركته اللطيفة . فالحشو المالوف في القصة يحول دون انتباهنا الى العنصر المختلف .

تكثيف المعنى

ان وظيفة الفن هي ان يجدد ادراكنا . ان نكف عن رؤية ما تعودنا ان نراه . والكاتب يهز المشهد المالوف ، وبفعل اشبه بالسحر ، نرى فيه معنى جديدا .

وبالطريقة نفسها عندما اهمل الابواب المفتوحة والمغلقة ، والسيارات الرائحة والغادية ، والثلاجات المفتوحة والمشروبات المقدمة ، وصرير الكراسي وتشقق الستائر ، فان ذلك لاحقة شيء آخر والتركيز عليه ، وهو وجه جديد من العلاقة ، زاوية جديدة او وجهة نظر جديدة . والنقيض المتطرف لهذا هو احدى روايات (دالبرغ) التي تبدأ : « كانت تجلس تحت مصباح قوته ٤٠ شمعة . »

ان للتجريد (استخدام شيء بوصفه يمثل عدة اشياء) وظيفة تختلف عن الرمزية (منح الاشياء الخارجية معنى داخليا) . فالصور في التجريد متحررة ممـا يصاحبها ، والشخصية منفصلة عن زخارفها الميكانيكية التي هي افضل ما يجرح اعماقنا .

ان من شأن الانارة المركزة على بضع لحظات نقدية او انفعالية أن تضيء وتلهم اكثر من مائة . من التفصيلات التي تبلد حماسنا ، وتضجر رؤيتنا . ولكي يكشف المرء البنية الداخلية المراوغة عليه ان يجول بخفة وبذهن متقد . فنحن ، مثلا ، لاندرك دائما المحتوى الكلـي للفرفة ، وثمة موضوعات محددة تتحدث الى ذاكرتنا الانفعالية وتكتسب دلالة خاصة عندما تمثل بطريقة من الطرق دورا في المسرحية (زجاجة الماء في « العودة الى البيت » ل « بينتر » ، الكراسي في مسرحية « الكراسي » ل « يونسكو » .)

لقد قبلنا التجريد في الرسم وعلى منصة المسرح . وعندما اراد جون ميرو أن يرسم ابتهاج السيرك ، رسم خطا منحنيا بهيجا في الفراغ وكرة حمراء . فأوحى باللعب والاحساس بالسباحة في الهواء التي لم يـوح بها سيرك ثقيل جدا ذو اثنى عشر فيلا ، واربعة عشـر حصانا ، وخمسة عشر متأرجحا .

ولقد ضاق صدري بالوصف غير الشفاف للعالـم الخارجي المستخدم في معظم رواياتنا بوصفه دفاعا ضد تبعثر العالم الداخلي ، وحائلا دون بلوغه ، وسدا اقامه الخوف . وضاق صدري أكثر من ذلك بالتأكيد علـى الفصول التي لا معنى لهـا ، مع كل مراوغـات الدرامة الداخلية التي تسمىواقعية والتيتحتال فيها على الواقع وعلى التجربة . والاشياء الخارجية هي من خصائص القصة ولها دور فيها . وليست مجرد اثاث موضـوع من اجل طمأنينة جذابة .

انني مؤمنة ان كلماتنا تتجه عاطفيا وعلميا الى ان تجول بمزيد من الخفة والسرعة ، ولهذا علينا أن نحرر انفسنا من الافراط في حمل الامتعة .

كلما عجلت حياتنا ، اشتد واجبنا في الانختار الا ما هو جوهري ، لابداع راحتنا وجزر تأملنا ضمن فسحة ذهنية بعيدة عن الفوضى .

وبوسع عالم الحلم ان يكشف لنا الطريقة الاسطورية التي نستعيد بها تجربة الحياة ، وطريقـة الانفعال ، والدرامة الداخلية التحريض . والافعال التيهي كضوء المسرح لا تختار الا ما يرتبط بها . وفي الحلم ليس من جدران ولا اكفة(٢) ، واذا عاشت انفعالاتنا خارج احلامها او كوميدياتها ، فيجب ان تؤدي الطريقة الغرض .

وكل ما يبدو محيرا في رواياتي يتناسب مع هذا التغير في التأكيد ، هذا التغير في البؤرة . قد يكون صورة ناقصة من اجل هنيهات سامية ذات مغزى . وقد وافق الشعراء على تميز السر واثنوا على ما لم يكشفوه . وانا لم انبذ في رواياتي الا التعبير البين والمباشرة مجاراة للطريقة التي نرى ونشعر فيها حقا بالصور التي تشبه تسلسلات الفيلم .

وبعض من الكتاب قد جعلوا الحياة الليلية مرئية ، ولكنهم لم يستطيعوا ان يستنبطوا منها اية دلالة . بـل وضعونا أمام احابيل واسعة مملوءة بالشواش والانقاض. ان هذا هو ما وجدوه في لا شعورهم !

ان هذا العالم ذا المادة المقطرة ، المنخولة ، المختارة يقع على الطرف المضاد لعالمنا السطي . انه قبل اي شيء يتحكم فيه الجريان ، شأن الحياة نفسهـا . وله ، كالحياة ، حبل انقاذ متقلب وطريقة مختلفة في ترتيب نماذجه. ويمكن تشبيهه بالجاز . انه موسيقى غير مكتوبة بمعنى انه يرتجل على الدوام . وهو يخضع للتداعي الحر . ولمعظمه تأثير لايدرك (غير واضح للفكر) ولكنه مسموع ومفهوم من الانفعالات . والدليل على اصالته هو انـه يشملنا . ولا يستطيع المرء ان يميز اللاشعور الاصيـل عن اللاشعور الزائف الا بمرجفة(٢) الاحساس .

ويمكن كذلك ان تميز الاشياء الزائفة بافتقارها الى المعنى . فلكل حلم اصيل ، او حلم يقظة ، او مناجاة داخلية معنى واضح .

وفي « اولاد القطرس » (ص٩٩) يتشبث المراهـق بول بلفاعه الابيض في الامكنة غير الملائمة :

(كان يلتف بلفاع ابيض في شوارع المدينة ، لفـاع ابيض يتحصن به . وكان رأسه المستريح داخل اللفاع ، رأس حالم يسير في المدينة التي اختارها السحر الابيض ليرى ويسمع ويجمع وفاق حاجاته فقط ، بانيا ببطء وتدرج عالمه اللامادي ، وهو في حالة قريبة من السماح له على الاقل بحرية الاختيار . وقد اكد اللفاع الابيض الاشياء غير المعدودة التي لم يلمسها : الاشجار المخنوقة، والنوافذ المحطمة ، والعرجان ، وقذارة الجـدران ، وكلمات السكارى الفاسقة ، وصدا المدينة وابخرتهـا العفنة المنبعثة من المستنقعات . انه لم يرها ولم يسمعها. واللفاع الابيض لم يكذب . لقد كان اللفاع السوسنة المناسبة لرحلاته . وكان رأس بول المستريح كل الراحة

على عنقة محصنا ضد التلوث . لقد استطاع ان يجتاز الخياطين ، والمشافي ، والسجون ، ولم يترك كل ما مر به رائحته عليه . وكان معطفه ، وانفاسه ، وشعره عندما عاد . كان كل ذلك ينشر رائحة حلمه . وعندما عاد بول بلفاعه الابيض الوامض كان كل ما رفضه يشع تحت الحجاب .)

ان الجاز هو ارتجال حول الموضوع حتى يثمر الموضوع بوساطة التغييرات كل ثرائه . انه لا ينتهي بالذروة المدوية التي تؤكدها بعض الموسيقى الكلاسيكية وتكتبها بحروف بارزة . هذه هي النهاية . تصعيد . دوي . والخاتمة ليست ضربة خفيفة ولكنها اثر متروك في السماء يستمر صداه في اسماعنا . لاخاتمة .

وكنت قد استخدمت هذه اللانهاية في القصص القصيرة . فالنهاية تحول دون ان تمتد في السنين . فلا نهايات محددة كنهايات او هنري .

متنوعـة كالتشكلات البلورية

بطاعة الارتجال الذي يلده الانفعال ، وباسلام نفسي للاستطرادات والتبدلات ، اوجدت بنية طبيعية ، شكلا من النمو العضوي كالتشكلات البلورية . وفي عالم اللاشعور هذا ثمة حتمية كحتمية المنطق والتماسك في المسرحية الكلاسيكية . ثمة حبكة مختلفة عن الحبكة التي الفناها . انها الحبكة التي تضع فيها اصالتنا او فرديتنا النهايات المفاجئة التي لا تشبه احداها الاخرى . يالها من رؤية مثيرة للمستقبل ، اننا بفرارنا من الانتظام بدونا مدانين قبل بضع سنوات فقط . ان الشكل الذي ابدعه المعنى عضويا وولدته الشخصية الفردية سيكون مثمرا ومتنوعا الى مالا نهاية كما تختلف كل بلورة عما تليها . والتطور العضوي مثمر . وعندما نستخدم « الارادة » او «القوة» لنفرض البنية الاصطناعية نصبح غير مثمرين .

وانه لشذوذ كبير اننا نصغي الى الجاز ، وننظر الى الرسم الحديث ، ونعيش في دور حديثة ذات تصميم حديث ، ونسافر في طائرات نفاثة ، ورغم ذلك نستمر في قراءة روايات مكتوبة بسرعة واسلوب ليسا من زماننا ولا يمتان بصلة الى هذه المؤثرات . ان الرواية الحديثة السريعة من الممكن ان تلائم حياتنا الحديثة في السرعة ، والايقاعات ، والتكثيف ، والتجريد ، والنمنمة ، واشعة اكس الاسرار والمعيار الذاتي للحوادث الخارجية . انها من الممكن ان تولـد من فرويد ، واينشتاين ، والجاز ، والعلم .

وانه لمن الامور الظاهرة التناقض ايضا ، اننا في عصر يريد النظر في داخل الجسم الانساني بكل الوسائل الفاحصة المكتشفة حديثا ، نخاف النظر في داخـل احاسيسنا . فنحن في غير الازمات لا نسمح للطبيب النفسي ان ينظر فيها . ونحن نلاحظ حوادث العالـم بحرص ونراقبها دون ان ندرك انها نتوءات ذواتنـا الداخلية . وما نراقبه في الخارج هو تمثيل ، واسقاط لعالمنا الداخلي في المجتمع العام . وليس مـن فارق . فعندما ابحث عن تفسير لسلوك امة ما ، فانني افسره بالوسيلة نفسها التي افسر بها سلوك الكائن الانساني . ففي الامم عصاب . وفي الامم الانا . في الامم كبرياء .

وفيها جروح من الاذلال ، واحقاد بسبب الهزيمة . وهذا الفهم ملائم لكل الظواهر ، لفهم مجلة « التايم » ، وعداء أحد المعسكرات ، وكون جماعـة ضد اخرى ، وعمـل الكتاب ضد بعضهم . ويبدو لي ان هذا الراي يعيـد الطمأنية اكثر بكثير من اعتبار العالم بأسره مجنونا ، وغير معقول ، او اعتبار كل ما عدانا مخبولا لا معنى له . ان للامم عصابها كالافراد . ولقد استقيت تفاؤلية اعمالي من فهم الحوادث والناس الذين اخذت اراهم بطريقة ما مسوخا من كوابيس ما قبل التاريخ . انك لا تستطيع ان تبدد الكابوس الا بادراكك انه كابوسنا الشخصي ، قد ظهر في السينراما ذات الشاشات المتعددة .

وقد تحدث د. هـ . لورنس عن حاجتنا الى الرمز الذي نعبر به عن الحقائق التي لا تطاق او غير المقبولة . على ان للرمز وظيفة اخرى . انه يعبر ايضا ، كما يعبر الشعراء ، عن التجربة غير المادية ، التي لاتجري في الخارج وليست حرفية . انه يعبر عن الشعور ، وعن الواقع السيكولوجي الاشد تعقيدا . وعلى سبيل المثال قـد اردت في « شتاء المكر » ان اعبر عن رغبة الابنة ان تكون شديدة الارتباط بأبيها ، وان تكون علاقتها به صميمية كما يمكن ان تكون العلاقة بين ابنة وابيها دون الاتحاد الجنسي . حيث الانسجام العاطفي والمودة ليسا علاقة محرمة . فلم تكن ثمة طريقة للتعبير عن هذا الشعور غير الصورة الاوركسترية . وقد اوحى بذلك باديء الامر ان الاب كان موسيقيا . وهي تريد ان تحيا في انسجام مع ابيها . تريد ان تدمج صورتيهما في علاقة عميقـة دائمة . وتبحث عن وسائل الائتلاف . فقد جعلهمـا الانفصال عشر سنوات غريبين ، ولذلك عليهما ان يعيدا تنظيم الطبيعـة الصحيحة للعلاقـة . وهـذا التفحص الدقيق في العلاقة بين الاب والابنة يعرضهما لعـدم الفهم من بعضهما ، شأن العديد من الدوافع اللاشعورية ، التي لايفهمها الا المحلل . ولا شعوريا ، بالتأكيد ، بحثت الابنة عن شكل من الاتحاد يحترم المحرمات . ولذلك استخدمت الاوركسترا لاتابع دقائق هذه العلاقة المحفوفة بالمخاطر . « شتاء المكر » ، ص ٨٤ :

(نظر كل منهما الى الاخر كانهما يصغيان الـى الموسيقى ، لا كأنهما يقولان كلاما .) ص ٨٨ ـ ٨٩ :

(كانت تجري في راسيهما عندما جلسا هنالك حفلة موسيقية . صندوقان امتلا برنين الاوركسترا . مائة الة تعزف في وقت واحد . ملفان طويلان لخيوط الناي يتناسجان بين ماضيه وماضيها ، واوتار كمان تهتـز

اهتزاز الاوتار في جسميهما باستمرار ، والاعصاب لا تهدأ ... وتنسفح الموسيقى من الاعين بدلاً من الدموع، وتنسفح الموسيقى من الحنجرة بدلا من الكلمات ، وتنحدر الموسيقى من بنانيه محل الملاطفات . ويتبادلان الموسيقى بدلا من الحب .. »

على الرغم من هذا السعي الى ابعاد هذه الصلة عن الاتحاد الجسدي ، فقد قرر النقاد أن هذه الصلة محرمة . وحتى العبارة الاخيرة « العـروس الاسطورية لابيها » لم تبد واضحة بما يكفي لهذا القرار .

لا ريب ان الشاعر يتعرض للمخاطر عندما يتجرأ على مساحات غير مسموح بها من العلاقات الانسانية . ورغم ذلك فما هو اوضح من السطور الاخيرة : « انستطيع ان نعيش في ائتلاف ، يا ابي ؟ انستطيع ان نشـعر بالائتلاف ، يا ابي ؟ انستطيع ان نفكر بأتلاف ، يا ابي ؟ »

ان الدوران حول المحرمات هو غير تحطيمها . والمودة التي تسير على حواف المحظور قد وصفت من خلال آلات الاوركسترا المتنوعة لان التعبير الحرفي لا يمكن الا ان يغير معناها .

وفي « القلب ذي الحجرات الاربع » استخدمت تشبيها بسيطا جدا . كانت الزوارق المنزلية تتعرض للغرق اذا لم ترتفع وتنخفض كل يوم ، وعندما كانت دجونا تشعر أن العلاقة ، بين زورا » و « رانفـو » اصبحت سجنا لا امل فيه ، كانت تحلم بغرق الزورق المنزلي .

ان المفهوم الشعري للزورق المنزلي بوصفه مأوى، بوصفه سفينة نوح ، تبحر بعيدة عن طوفان الحرب . او البؤس ، أو اليأس ، او المرض ، يتبدل بعزيمة دجونا الواهنة ، فتتأمل نصف حالة غرق حياتهمـا التـي لا تستطيع ان تذهب الى اي مكان . حيث يرسـوان ، ويستعبدهما وسواس زورا .

ليس ثمة شيء غامض في الصورة الرمزيـة . وفي « استطلاع في منزل الحب » (ص ٧) ، عندما كتبت كل ما امكنني عن سابينا ، عن صوتها ، وعينيها ، ومشيتها، وطريقة حديثها ، كنت ما ازال اشعر انني لـم اصـف الشعور الذي خلفته في الاخرين . فحاولت ان انقله من خلال الصورة العنيفة التالية :« بثيابها الحمراء والفضية، استدعت في تصورها أصوات القاطرات النارية وهي تشق الطريق في شوارع نيويورك ، وتنذر القلب بالحادث الاخير بوساطة جرس قرصي الشكل ، كل الذين ثيابهم حمراء وفضية يقطعون الطريق بأجسادهم . وما ان نظر اليها حتى شعر ان : كل شيء سيشتعل . »

وقد استخدمت لوحـة دوشان « العاري يصعد السلم » لاعبر عن انفصام الشخصية .

والعبارات المتكررة قد منحت الكتاب جريان الماء، وتكسر الامواج وتدفقها ، ورمز البحر رمز جيد للموسيقى الخلفية للكتاب ، ولا سيما اذا لم يكن لافت النظـر وملحا ، وكانت الايقاعات الطويلة والقصيرة للاخفـاق والنجاح تتناسب مع مجيء الحوادث وذهابهـا . لا انتقالات ، بل حوادث تجري كل منها في الاخرى دون تحطم ظاهر .

واقعي وحالم معـا

ان الانسان واقعي في النهار وهو كذلك حالم في الليل . وحياته الليلية هي نسخة من افعاله النهاريـة ومفتاح لها . انهما لا يمكن ان ينفصلا . فالحلم دون العمل من شأنه التدمير .

نحن نبعدهما عن بعضهما آملين ان تزول الرمزية مع الرومانتيكية وتبقى بين اقلية من الشعراء ، الحديثين المنبوذين . على ان فرويد قد اظهر اننا في احلامنا نرسم مثل دالي ، اوروسو ، ونناجي مثل جويس ، وان لنا رؤانا الخرافية ، وان ذلك الفضاء الداخلي الذي نظنـه عادة موطن الفنانين موجود في كل انسان .

ان عملية الكتابة تشبه وضع الانسان نفسه في حالة شبه حلمية . والارتجال في الرواية قد يبدأ اما بالموضوع ، واما بالسطر الاول ، كما في الشعر . ان كتابة الرواية ، هي بمعنى من المعاني ، حلم موجه ، مطرز على موضوع محدد او فكرة او احساس . وفي المحافظة على الممرات التي تصل بين الاحوال المتعددة للوعي ، اصبحت مدركة ميزة الشعور في القاء شباكه في اللاشعور ليرفع كنوزه الى النور . انني ادرك الممر الرقيق الذي يصبح قناة حيوية .

وكيفية وصول الكاتب الى اوصاف محددة بانعام النظر في احساس واحد هي عملية ممتعة . وقد كانت في « اغراء المينوطور » (ص ٥) صورة اتتني من رجع الشمس المكسيكية في نفسي : « رسمت الشمس بالذهب كل شيء : بطانة افكارها ، والحقيبة المحمولة، والخنافس القبيحة ، والمنجم الفني للعصر الذهبي ، وزهرة النجمة الذهبية ، والصوف الذهبي ، وابا الحناء(٤) الذهبي ، وعصـا الذهـب ، والفقمة(٥) الذهبيـة ، والدخلـة الذهبية(٦) ، والقضبان الذهبية ، والعـرس الذهبي ، والسمك الذهبي ، وذهب المسرة ، والحجر الذهبي ، والخيط الذهبي ، وذهب العبث ... »

انه ارتجال حول الذهب .

ثم في تجربتي الوحيدة مع (ل س د) ، كانت لدي رؤى للذهب ايضا : « اصبح دخان سيكارتي ذهبا .

وستار نافذتي ذهبا . ثم شعرت ان جسمي بكامله قد اصبح ذهبا ، يتطاير منه ذهب دافىء . لقد كنت ذهبا . »

ومن الممكن ان نستنتج ان الكاتبة قد اختبرت الذهب وعيها قبل ان يتجلى تحت تأثير الـ (ل س د) . فهذه الصور تأتي من المصدر نفسه : من الذاكرة التي تحتفظ بما يجذبها ويفتنها (ان ابنية بانكوك ، وبالي ، لم اكن قد رايتها عندما تناولت « ل س د » ولكنني قد رايتها في الافلام والصور والكتب) ومن الملاحظة التي تطبع الصورة في الذاكرة .

وقد تكون هذه النظرية قديمة ، الا انني لم اجد الى الان ما يدحضها : ان الشرق يحيا على الايمان بالروح ، والغرب على الايمان بالمادة والانكار العملي للروح . والشرق في اللباس والعمارة يظهر حضور النور والغرب يظهر ايمانه بالقسوة ، والآن وبعد تأخر طويل بالسعي اليائس الى جمال النور ، وقد التفت الشباب الى سحر المظاهر الكهربائية . انها تصدر عن الالة ، لا عن الباطن ، ولكنها تعبر عن الحاجة الى السحر والتحرر من الصلابة والقسوة .

ووصل شيء بشيء آخر هو ما كنت اسميه غالبا شكل الحياة العفوية . فصهرها حادث كيميائي ويمكنك في ذلك ان تعالج اي نوع من المصادر . وانا استخدم اللوحات ، ووسائل الموصلات ، والصحف العلمية ، والمعاجم ، والافلام ، والمسرحيات ، والمدن . وافضل من معرفتي ما هو حي ـ اي يمثله الكائن الانساني : الطبيب العظيم ، او المهندس المعماري ، او الرسام .

ان الفنون الحية والانسانيات تتماسك في لحظة الابداع وتتحادث وتتعايش .

والدراسة السيكولوجية للاساطير تثري الكاتب . فقد قرات ذات مرة مقالة عن اسطورة العاشق الشبح وهي دراسة يونغية(٧) تناولت العاشق الخيالي الذي يحول حضوره المستمر في حياة احدى النساء دون زواجها بالعاشق الانساني . وقد تذكرت هذه الاسطورة عندما كنت اكتب قصة عن الزورق المنزلي في « تحت الجرس الزجاجي » : (انني ارتقب العاشق الشبح ـ العاشق الذي يتردد على كل النساء ، والذي احلم به ، والذي يقف خلف كل رجل ، ويهز اصبعه وراسه قائلا : « انه ليس هو ، انه ليس العاشق . » ويمنعني من الحب .)

وفي هذه الحالة يحول الحلم دون تحقيق الحاجات الانسانية . وقد عالجت الموضوع نفسه ، وهو موضوع القدرة على الاستجابة للاخرين في مشهد الحفلة من رواية « سلالم النار » .

الا ان هذه المعالجة هي طريقة اخرى للقول اننا لكي نمثر قدراتنا علينا ان نعرف اولا ما هو الحلم ، ثم نبحث عن الاقتراب منه ، او التخلص منه اذا لم يكن من الممكن تحقيقه .

والفارق الواضح بين الوهم ، الذي هو سلبي ، والتخيل الذي هو ايجابي ، يتوقف على استخدام المخدرات او عدم استخدامها . ان التخيل خلاق .

والان ما قولنا في الزلات السيئة ؟ والكوابيس ؟ لقد تناولت في « منزل سفاح القربى » هذه الاشياء في المقام الاول . ففيها اصف المكائد بدلا من التأثير المنتج للاحلام (ص ٣٨) : « انني اسمع مرور الالغاز وتنفس الممسوخ . »

والبعد والاغتراب (ص ٣٩) : « البعد . انني لم اسر ابدا فوق السجادة خلال التشريفات ، والحياة المزدحمة ، والموسيقى الاصلية ورائحة الرجال . »

« كان في رؤيتي صدع وكان الجنون يندفع خلال هذا الصدع ... انني امراة مجنونة تغمزها الدور وتفتح لها بطونها . »

انني كثيرا ما وصفت « منزل سفاح القربى » بانها موسم جهنم المراة . ولعلي كنت متأثرة فيها برامبو . وبما ان الكتاب قد بني على احلام وكوابيس حقيقية ، فقد اكون قد اخترت الكوابيس الاشد درامية .

ان اليابانيين يتحدثون عن احداث التوازن بين الصفاء والشدة . وهذا التوازن اساسي في فنهم وحياتهم . وانا بحثت عن الصفاء والتوازن في حياتي واعمالي على السواء ، وكنت كثيرا ما اشعر ان التأكيد على الوحشية مسيطر كل السيطرة على الافلام والروايات ، وان طعم الرعب ، والهزل بالغ الشدة ، وانه دون الحالة الوسطى من الصفاء قد يكون تعبيرا عن تبلد الحس الفصامي ، والحاجة الى الشعور بالاشياء بعنف لان الحساسية ضامرة . العنف بدلا من الحيوية ، والعنف بدلا من القوة .

وفي « منزل سفاح القربى » ايضا تابعت تجربة الولادة الاصلية في الماء ، التي ايدها العلماء . حاولت ان اتصور احاسيس ما قبل الولادة . وصورت كذلك الرغبة في العودة الى موطن السلام : اللاحياة . فالسلام الوحيد الذي يمكن ان يتصوره العصابي هو اللاحياة ، غياب النزاع بالغوص في الرحم .

والعصاب عندي هو التعبير المعاصر عن الرومانتيكية ، التي تقوم على الرغبة المثالية المتعذرة التحقق والمحتومة التراجع .

واللاشعور عند بعض الناس مرعب لانه يفاجئنا دون حدود ، ويدفعنا الى اتجاهات تخافها قوانين المجتمع ويخافها الذهن الشعوري المنظم بصرامة ويراها خاطئة او خطرة . ولدى التعبير عن مثل هذه المخاوف ، يسعى

الذهن الشعوري قبل اي شيء الى قمع اللاشعور ، وهذا ما يؤدي الى الوهم بان الذهن الشعوري هو الاقوى .

ان القمع يتطلب الكثير من الطاقة . والقمع يمكن ان يسري ايضا على الفطرة والعفوية والتخيل . أما اختبار هذه القوى وتحليلها وترويضها فأنه يتطلب طاقة اقل ويؤدي الى نتائج مثمرة .

ان المبادىء تموت دائما عندما تحاط بالدوغمائية(٨) ، التي هي نوع من تصلب الشريين . ولكن الافكار المنتجة لا تموت . والسريالية ليست مدرسة ولا عقيدة اضافية ، انها طريقة في التعبير عما وراء الشعور . ولذلك ستبقى . وليس ثمة كاتب سريالي خالص ، بل ثمة كتاب يستخدمون السريالية ليعلوا على المذهب الطبيعي شأن ، ناثانيل وست ، وجون هوكز ، وهنري ملر .

وفي ١٩٤٤ عندما كتب الناقد النيويوركي ادمند ولسن مراجعة لـ « تحت الجرس الزجاجي » قال : « ان في نثرها مقاطع لعلها تنتمي قليلا الى مزاج الكتابة الهذيانية التي بالغ السرياليون فيها ... وفي حالة الانسة ، على اية حال ، فان خيالها ينقل ما هو ملائم على الدوام » .

ان الطريقة السريالية في الاقتراب من الحالة المتعددة المستويات والوجوه والابعاد سوف تبقى . سواء احاول مبتكرو الكلمات اصدار بياناتهم أم لم يحاولوا . وقد كنا جميعا في العشرين عندما أصدرنا بياناتنا . كنا شديدي الشوق الى الابتكار . الا اننا كلما ازدادت ثقافتنا ، زادت معرفتنا بأن لكل شيء جذوره في الماضي، واننا مدينون ببعض الشيء لاسلافنا . وعالم الخدر ينكر دينه للسريالية ، ولكنه موجود فيها بالرغم من ذلك .

والحقيقة هي ان العصاب ينشأ من عدم الاستعداد للموازنة بين الحقائق الخارجية والحقائق الداخلية والربط بينهما . وفي عالم الفوضى تكون المسؤولية الكبيرة للروائي هي الا ينضم الى الفوضى . وتصوير الشواش دون اية اضاءة لمعناه هو انضمام الى الشواش .

والموضوعية الوحيدة التي يمكننا بلوغها تتحقق قبل اي شيء باختبار نفسنا بوصفها عدسة ، وآلة تصوير ، ومسجلة ، ومرآة . ونحن نعرف في بعض الاحيان خصوصياتها ، ويمكننا ان نبدأ في ربط مجالات تعصبها او عماها بالاخرين . ولا يمكننا ان نرتبط بالاخرين دون نفس . وتبصر المرء في الاخرين قد يتشوه بتجاهله لعقده . وزبانيا المرء وسماعتاه يجب أن تظل صافية لاستقبال الصور والانطباعات عن الاخرين . وبهذا النوع من الاخلاص يمكن للمرء ان يضبط العدسة . وان يصحح الاخطاء . ولكن اذا لم يعرف الانسان شيئا عن نفسه ، واذا لم يوجد بوصفه شخصا ، ووجودا ، وذاتية ، فانه سيفقد الوصال الذي نشكو من فقدانه كثيرا ، وسيتأصل فيه الاغتراب ، الذي يبدأ باغتراب الانسان عن نفسه . وموضوع الاغتراب قد استحوذ على الرواية الامريكية ، الا ان أيا من الروائيين لم يربطه بالتحريم الاصلي المفروض على تطور الذات والفردية . فقد كانت كلمة «الانا » مشوهة . والذات هي دليل العاطفة التي بها نواصل الاخرين . والذاتية الزائفة والمنافقة التي اعجبنا بها وشجعناها قد ادت الى فقدان الهوية .

نتائج الحياة الجماعية

لقد بذلت أمريكا جهدا كبيرا من اجل ان تحيا حياة جماعية ، أن تحيامن اجل فائدة الاكثرية ، الا انه قد كان من الخطأ الجسيم أننا ظننا ان الحياة الجماعية تعني ان يستطح نمو الكائنات البشرية ، وان تتسطح الصفات ، وان يعم المجهول والفراغ . وقد كانت التضحية بالمصلحة الذاتيةمختلطةبالدمار الذاتي، ودمار القلب. وان للتعاون الجماعي جانبه الايجابي ، عندما تتحد الجماعة على حل مسالة ، وتكون العاقبة وخيمة عندما تفرض مجلة على كل الكتاب أن يكتبوا بأسلوب المجلة . موحدة اياهم وحدة الهلاك . ودمار القلب هو منبت التجرد من الانسانية ومنشأ الجريمة . وعندما يحقق الفرد نضجه، وتطوره . وتكامله يمكنه ان يسهم في الجماعة . والفنان مدرك لنفسه . وهو مدرك انه اكثر من « نفسه » وان نفسه هي في الوقت ذاته مستودع تجاربه . ووسيلته الكامنة ، وآلته ، وكاميراه وكومبيوتره ، ووسيطه . وعندما يقول بروست « أنا » ، فانه يعني ما هو ابعد من « أنا » بروست . انه « أنا » يشمل العديد من الناس ، وهو وراء ذلك رمز للانسان . وههنا تكمن موضوعيته . والان ينهض مفهوم جديد للنسبية . فبفضل اينشتاين اصبح المطلق وهما . وبفضل بروست تعلمنا نسبية العاطفة ، وسيولة الزمن . ونحن الان نحيا في فترة عصيبة من الانشقاق من اجل اكتساب اشكال جديدة للنشاط (هذا النشاط الذي يظهر في الشباب) .

لقد علقت ماريا مانس على غياب المعلقات في الاذاعة والتلفزيون عندما قيل لها ان السبب في ذلك هو أن النساء يفتقرن الى الموضوعية . وكان جوابها هو ان احداث العالم لا تبدو عليها اية علامة من علائم العقلانية او او المنطقية وانها لا يمكن ان تعالج بموضوعية . وانا افسر هذا التعليق بأننا نحتاج الى معرفة من يتحدث ، ومن يقودنا ، ومن هذا الذي نتبعه ، وهي معرفة تتطلب فهما للبواعث غير العقلية .

يقول مارشال ماكلهان في « الوسيلة هي التدليك »(٩) :

« الشاعر ، والفنان ، والبوليس السري ــ وكل من

يشحذ ادراكنا الحسي هو اميل الى ان يكون غير اجتماعي ، ولانه نادرا ما يكون منضبطا تمام الانضباط فانه لا يستطيع ان يتعاون مع التيارات والاتجاهات . والارتباط الغريب يكون غالبا بين الانماط غير الاجتماعية وذلك بقدرتها على رؤية البيئة كما هي في الواقع . وهذه الحاجة الى مواجهة البيئة ومجابهتها بقوة غير اجتماعية تتجلى في القصة الشهيرة « ثياب الامبراطور الجديدة » . ان رجال الحاشية وقد ارتدوا مصالحهم راوا الامبراطور في غاية المجد والجمال . اما الطفل غير الاجتماعي ، الذي لم يألف البيئة القديمة ، فقد راى بوضوح ان الامبراطور لم يفلح في اي شيء . وقد كان يرى البيئة الجديدة بمنتهى الوضوح » .

ان ثمة تناقضا ظاهرا بين اولئك الذين يتذمرون من ان لدينا العديد من الروايات التي تعاني قلق العجز عن اقامة العلاقات واولئك الذين لا يكفون عن لوم الكتاب الذين لا يعالجون الا العلاقة الشخصية . والرجال يكتبون عن الاغتراب والنساء عن العلاقات . والكتابة الانثوية كثيرا ماتهاجم بانها صغيرة ، ذاتية ، شخصية . والعجز عن الارتباط بالاخر هو العجز عن حب الاخرين ، وبين هذا العجز والجريمة خطوة طبيعية .

وقد انهى بول باولز احدى رواياته وهي (السماء الواقية) بقوله : « انه لم يستطع ان يرتبط باحد غير فعل الجريمة » . واستخدم ادوارد البي التعبير نفسه في (قصة حديقة الحيوان) . ومن الغريب ان كلا الكاتبين اللذين ذكرتهما قد ارتبطا بالسادية . والوحشية . والجريمة . والكاتبات اللواتي ذكرتهن لم يرتبطن بها . وبعض روايات اليوم يذكرني بوصف او جين مينكوفسكي للمراة الفصامية التي احرقت ثيابها لتشعر بشيء ما .

ان احدا لم يربط الاغتراب بضغط الحياة الجماعية . وقد بذلنا كل ماوسعنا لمحو الحياة الفردية . الا ان الفرد المتكامل هو وحده الذي يستطيع ان يقدم شيئا للحياة الجماعية ولكي يحقق ذلك عليه ان يرتبط بنفسه أولا . ثم ان يرتبط صميميا ببعض الناس ، قبل ان يكون في طوقه ان يدخل الحياة الجماعية . وما رايناه ليس مشاركة في الحياة الجماعية ولكنه خضوع سلبي له . والتصاق اعمى لا يبدع شيئا . وهو خطر لانه قد يتلاعب فيه القادة اللااخلاقيون .

لقد طور الانسان فكره على الطبيعة . فقهر البحر . والغاب . والصحراء ، والمرض . الا انه وقد انفق هذه الطاقة فقد بمرور الزمن وصاله مع الطبيعة . فالطبيعة غير عقلية . انها تخلق الزلازل . والفيضانات . والكوارث التي لا حول لنا ازاءها . والمرأة لم تصمم السفن ، والمدافع . والطائرات ، والابنية ، والجسور . وبدلا من ذلك فان أمراة هي راكيل كارسن قد نبهت الى الصفة التدميرية في المركبات الكيميائية المستخدمة في ابادة الحشرات . والتحليل النفسي يسطح هذا الفارق ، لانه يظهر كيف تؤيد المراة « حدسها » ومن اين ينشأ ، وتظهر في الرجل ذلك المظهر الخادع من الموضوعية . ان عليه ان يقترب منهما اكثر من ذلك .

ان الرجل الامريكي الذي انتصر على الطبيعة انتصارا متميزا هو في نفسه أشد الناس خوفا من طبيعة المراة ، ومن الانوثة بحد ذاتها . وقد اخترع الامريكي صورة كاريكاتورية للذكورة ، هي المبالغة في الذكورة (فلاحساسية ، بل خشونه ، ومنطق ، ووقائعية) . اما الاوربي فلم يحقق مثل هذه السيطرة على الطبيعة ولكنه لم يشعر بالاغتراب الكامل عنها ولذلك عاش بارتياح اشد وهو في حالة من الصداقة مع المراة والطبيعة الانثوية .

وحديثا وبين جماعة المحللين الفرويديين كانت النساء هن اللواتي فهمن أن « الحدس » هو الادراك الذي يصلنا دون المعرفة الشعورية للخطوات التي سلكها . لقد فهمت النساء انك قد تصل الى شعور بشيء ما دون ان تكون قادرا على وصف سلسلة الاستنتاجات ، والاستقراءات والتجربة ، والذاكرة التي وحدت كل ذلك لتكون منه رأيا حدسيا . الرجل يقول : « أولا ، ثانيا ، ثالثا » . والرجل الذي يأخذ سبيله الى الانجاز قفزا كالمراة هو الفنان ، والعالم الخلاق ، والمخترع . وهو كذلك الرجل الذي ابتكر علم النفس ، وهو العلم الذي يعالج الامور غير العقلية .

وقيمة العلاقة الشخصية بكل الاشياء هي انها تخلق المودة ، والمودة تخلق الفهم ، والفهم يخلق الحب ، والحب يقهر العزلة .

ولقد تراوحت الكتابة الروائية بين الروايات المنافقة المهدئة التي تسترضي الحياة وتهدهدها وتخفي معالمها ، ولا تهيىء أحدا لصدمات الواقع الجارحة (في الاربعينات) والروايات التي اصبحت بحد ذاتها اعمالا انتقامية واغتيالية ، محدثة صدمات جارحة اكثر من الحياة نفسها .

واقتصرت الدراسات الاكاديمية على الكتاب الاموات ، واكتفت بالاشارة العابرة الى الروايات الحديثة والمعاصرة أو تقويمها . واستمرت في التحليل بدلا من التفسير . ووجدت الرواية الهادفة الى اقتناص اللحظات الحية نفسها اما مخنطة واما موضوعة في الصقيع .

لغة الشارع

انا نفتقر الى الاتزان في تصوير أنفسنا ، ونعتبر عبادة القبح تمثيلا للواقع . وفي أوربا نجد ان معظم الكتاب هم من الفئات المثقفة مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية . ولذلك فهم يكتبون بلغة الادب ، لا لغة الشوارع . وبقدوم الكاتب الذي نقل لغة الشارع الى الورق ، نشأ لدينا تشوه جديد . ولان هذه اللغة حية وعند بعض الناس

طبيعية وقوية كما قد تبدو ، فانها لا تقول شيئا بذاتها. انها لا تعبر الا عن الخلفية التي نشأت منها . وسيأتي يوم يقوم فيه علماء دلالات الكلمات بدراسة الكلمات التي تقلص ابعادها والكلمات التي توسعها .

وانه لمن العسير في بعض الاحيان اعادة خلق العملية الابداعية لانها شديدة التعقيد . وهي ليست اقل عسرا من ان يعيد المحلل النفسي اطوار اختباره التحليلي . ونحن لم نألف عملية التداعي الحر كما الفنا نماذج التفكير العقلي : ١ ، ٢ ، ٣ ، ا ، ب ، ت . نحن نطيع آليا من يسألنا ماذا يلي الرقم /٢/. اننا نقول الرقم/٣/بالسهولة نفسها التي نقول بها ان الفاء تلي التاء . ولكن بارتباط الصور ببعضها او ارتباطها بالاحاسيس ينشأ نموذج لم نتعلمه . انه جديد على كل انسان . وهو الصلة التي تنتقل من شخص الى اخر ويصعب تتبعها : وهذا يفسر لنا لم تبدو صور فيلم من هذا النوع صورا قافزة . انك اذا فحصت صور شريط سينمائي لوجدت كلا منها تتبع الاخرى . ولو انك أسرعت العرض فقد تضيع الصلة .

وما دام الابداع كيمياء ، فهو مركب من عناصر متعددة كما في قصة الفقمات في « الملصقات » . وقد شاهدت الفقمات في الاحواض . ورأيت الفقمات في الافلام . وقرأت عن الفقمات في المعجم . والعلاقة بين الانسان القديم ، الذي عاش على الشاطىء ولم يرتبط باسرته ، وبين الفقمات كانت علاقة متبادلة في خاطري . ولا استطيع أن اتذكر لم ارتبطا في ذهني ببعضهما . فقد ربطت الانسان العاجز عن الافصاح عن آرائه ومشاعره وغير المهتم بالكلمات ، بالفقمات التي استطاعت بالاتصال بالانسان أن تتروض . والتي كان لعبها انسانيا في معظمه . وهكذا فان لدينا جانب الملاحظة ، والدراسة الواقعية ، وجانب الربط . وجانب التخيل (لان الصداقة بين الانسان العجوز والفقمات كانت مبتكرة) . ومثل هذا الربط يولد عادة من تفسير الافعال الرمزية .

واذا كان العنصر الدرامي يكمن في انشطار الشعور عن اللاشعور ، فان الاثارة العظيمة هي في تتبع كيف حدث الانشطار . وكيف يمكن اكتشافه . ولغز صداقات الناس يمكن ان يحل بتحليل اصدقاء الفرد بوصفهم يمثلون بعض كوامن الفرد : فالسكير الكامن في الداخل ، الذي لن يسمح له ان يصبح فردا ، ينقذه من الزوجة السكيرة . والمزاج غير الشعري سوف يرتبط بشاعر ، وسيتجه الى شخص حر ، وسيختار فردا متوازنا ، وسيتنفس من خلال الاخرين ذلك الجانب الذي تنكره نفسه .

وربط الصور عندي يخضع في المقام الاول لسحر التفسير . والدكتور دزواليه ، الذي يقوم باختيار حلم اليقظة الموجه يسأل اولا ماذا ترى عندما تغمض عينيك. واول صورة تخطر في الذهن هي الصورة التي يتابعها وينميها .

« ارى سلما مفضيا الى الى احد الاقبية . . . »

« قف عليه . وانزل . »

« انا خائف . انه مظلم . »

« مم تخاف ؟ »

« ان شخصا واقفا سيدفعني الى الظلام . »

ان اي عمل متواضع يمكن ان يصبح رمزا . امرأة تخيط . ترفو . ترقع . ثياب ممزقة . رجل قلق يتجول. مشاعر جريحة . نزعة تدميرية . ايماءات عنيفة . دمعه . في « سلالم النار » (ص ٥٧) نجد ليليان تخيط:

(عندما كانت تخيط ازراره . لم تخط ازراره وحسب بل كانت تخيط ماتفرق وتناثر من افكاره . واختراعاته . واحلامه غير المنتهية . كانت تحوك وتخيط وترفو لانه كان مفتقرا الى خيط الارتباط ، والى المعرفة بالاصلاح . وليس لديه خيط اتصال او ترقيع . كان اذا سمح لكلمة أن تمر من شفتيه فلانها مسمومة كالسهم البدائي ، ولم يكن يكترث ابدا بالسم المضاد ، ولم يتفهم عواقبه المشؤومة. كانت تخيط زره والقطع الممزقة من عناده . تخيط الزر وكلماته المفككة . تخيط ايامهما معا لتجعلها نسيجا مزينا . تخيط كلماتهما لبعضهما . وطباعهما التي شتتها ومزقها . كما مزق ثيابه بتهوره . وجولاته . وضربه في الارض على غير هدى . ورحلاته الى الخارج . كانت تخيط كذلك الادلة القليلة على اخلاصه لتصنع منها ثوبا لحبها البالي ووفائها .لقد قطع الاخلاص بمقص الاهمال وقامت هي بالرتق والخياطة واعادة الحياكة والترقيع . وهدم ونبذ ، ولم يستطع ان يقدر كنوزه . او يحتضنها ، او يحافظ عليها . وكان كجيوبه الممزقة دائما ، ينسل منه كل شيء ويضيع ، كما ضاعت مواهبه . وذكرياته ــ وكل ما كان له في الماضي . كانت تخيط جيوبه لعله يحافظ فيها على بعض ايامهما معا . وبتمسك بمفتاح المنزل ، ومفتاح غرفتهما ، وسريرهما. كانت تخيط الكم ليستطيع ان يمد ذراعه ويمسكها . عندما تقضي عليها الوحدة . كانت تخيط البطانة لئلا يخرج الدفء من ايامهما معا ، البطانة التي هي الجلد الداخلي الناعم لعلاقتهما) .

وفي بعض الاحيان ينبغي للمرء ان يتابع المفاتن . وقد كانت المتاهة تفتنني . انها تمثل السر قبل اي شيء . انسان ضائع في الحيرة . واللاشعور حيرة . انسان لا يعرف بوضوح الى اين يذهب . وثمة منعطفات عديدة . وعندما زرت مدينة « فز » رايت في مخططها متاهة هائلة بحجمها الطبيعي . كانت المدينة بكاملها متاهة . وقد شاهدت في متحف التاريخ الطبيعي صورا للدماغ وخلايا الدم مكبرة مليون مرة . ثم جاءتني صورة النمو الخلوي عندما اردت ان افسر النمو العضوي في روايات بروست . وثمة كذلك مثال رائع على النمو العضوي في رواية « مس ماكينتوش ، يا عزيزتي » لـ « مارغريت يانغ » .

ويلي ذلك حتما مقارنته بمتاهة اللاشعور ، التي فيها كما في الاحلام . الحقيقة الموضوعية ، والرغبة الحقيقية التي لم تعرف ، ولم يعلن عنها بصراحة . وقد اصبحت احدى صوري المفضلة . وكتبت « في شوارع متاهتي » . ثم كتبت « المتاهة » . « كنت في الحادية عشرة من عمري عندما سرت في متاهة يومياتي » . وقد وحدت كل اسرار المدينة مع الطبيعة الانسانية ، والذهن الانساني . والاحلام . وانعدام الزمن . والذاكرة . والذاكرة تقوم برحلة مروعة . الا اننا لا نفقد البتة الطفل الكامن فينا .

لقد اصبح الوصف الذاتي للذهن الشعوري الصفة الرئيسية للمجتمع الغربي . فقدم نوعا من التعبير الذاتي الذي يراق مع عدد كبير من الاوصاف الحرفية للتفصيلات المادية التي تحرف المرء عن ملامسة التجربة ذات الدلالة الحقيقية . وكانت النتيجة هي البلاهة المفرطة ، والشعوذة التي تحذف المعنى العميق . وهذا يفضي بالتالي الى نظرية مفادها ان الحياة لا معنى لها ، لامعقولة ، حمقاء . والروايات مليئة بالاعمال الخالية من المعنى ، وبالتملص من الصراع الجوهري ، وبالاحتيال على الواقع . ليس ثمة حياة ، ولا تاريخ ، ولا كائن انساني ، ولا حادثة بلا معنى . ولكن كل ذلك يتخذ اتجاها معينا ليخترق السطح . ونحن نحسب السطحية واقعية . ان واقعنا السيكولوجي ، الذي يكمن تحت السطح ، يخيفنا لانه يفاجئنا على الدوام ويدفعنا بلا حدود الى اتجاه تعتبره قوانين المجتمع وانظمته خاطئا او خطرا .

وعندما يعاني المرء مثل هذه المخاوف ، يحاول الذهن الشعوري ان يسيطر عليه بقمعه . وعندما لا يمكن قمعه يتمرد . وعندما يتمرد فاما ان يتجه الى الجنون واما الى الحياة .

هوامش :

(١) هذه هي أول ترجمة عربية للفصل الثاني من كتاب « رواية المستقبل » ، قد سبق للمترجم أن ترجم قسمي الفصل السابع منه ، أولهما في عدد ١٣ تموز ١٩٧٨ من « ملحق الثورة الثقافي » السوري ، والثاني في عدد شباط ١٩٧٩ من مجلة « المعرفة » السورية . وأناييس نن التي وصفتها دائرة المعارف البريطانية بانها تضاهي مارسيل بروست ، هي روائية وكاتبة يوميات وناقدة امريكية ، وهي معروفة على وجه الخصوص بكتبها « سلالم النار » و « شتاء المكر » و « تحت الجرس الزجاجي » و « شواهد الداخل » و « الرواية المستمرة » و « رواية المستقبل » وبيومياتها الشهيرة . وقد نالت من النقاد قدرا كبيرا من الثناء . ولدت في باريس في ١٩٠٣ من أسرة اسبانية ــ فرنسية ــ دانماركية ، ووفدت على الولايات المتحدة وهي في الحادية عشرة وبدأت تكتب بالانكليزية عندما بلغت السادسة عشرة . وحين ابت الى باريس وهي في سن الثلاثين ، أصبحت صديقة هنري ملر ، واكتسبت نضجا فنيا بصحبة د. هـ . لورنس ، ولورنس ديرل ، وانطونن أرتو ، واندريه بريتون والسرياليين وعلماء النفس والانثروبولوجيا .

(٢) الاكفة (بفتح الهمزة وكسر الكاف وفتح الفاء المشددة) : جمع كفاف (بكسر الكاف) والكفاف من الشيء حتاره أي الحرف الذي يحيط به . (المترجم)

(٣) المرجفة (بكسر الميم وسكون الراء وفتح الجيم والفاء) : آلة تسجيل مدة الزلازل وقوتها والساعات التي حدثت فيها (المترجم)

(٤) ابو الحناء (بكسر الحاء وتشديد النون) : طائر صغير صدره أحمر ضارب الى الصفرة .

(٥) الفقمة (بضم الفاء وسكون القاف): حيوان بحري بري يكثر في البحار الشمالية ، وهو من الحيوان اللبونة ومن ذات الرئتين. خطمه مخروطي الشكل وليس له انياب .

(٦) الدخلة (بضم الدال وفتح الخاء المشددة) : طائر صغير مفرد. (المترجم)

(٧) يونغية : نسبة الى يونغ وهو عالم نفسي سويسري تتلمذ على فرويد ثم انفصل عنه شأن آدلر وفروم ورانك .

(٨) زبانيا : مثنى زبانى (بضم الزاي) وزبانيا العقرب : قرناه . (المترجم)

(٩) Marrshall Mcluhan, The Medium is the Massage (New York : Bantam Books, Inc, Paperback 1967) Unpaged.

قصيدة

يقظة دلمون

خزعل الماجدي

تقديم :

تستند هذه القصيدة على مرتكز تاريخي أسطوري هو دلمون تلك الجزيرة التي وردت في الاساطير السومرية والبابلية القديمة على أنها الارض الخالية من الامراض والشر والتي لا يموت فيها كائن حي ، الفردوس الاخضر الزاهي وكانت بذلك أرض الخلـود أو الجنة التي أخذها من هذه الاساطير كتبة التوراة وذكروها على أنها جنة عدن الوارده في سفر التكوين .

ودلـون هذه حسب الاراء التاريخية والبحوث الاثارية هي أرض البحرين العربية الحاليـة .

لقد كانت هذه الارض رمزا لارض الجزيرة العربية التي كانت ذات يـوم خضـراء مزدحمة بالغابات وكانت دلون (البحرين) كذلك مما اثار مخيلة الانسان العربي القـديم ووصفها بالجنة . اذن فقد كانت الجنة في أرض عربية ولم تكن في السماء فقط وهـذا ما تحاول القصيدة اثارته وتعميقه مدفوعة بهاجس حضاري جديد لبعث دلمون الجنة هذه على الارض العربية كاملة في المستقبل القادم .

(ينحدر الملائكة مزهوين بحفيف اجنحتهم الذهبية من الاقاصي الى دلمون ذات الجنائـن المشتعلة بالزنابق الحمراء حاملين النور الالهي معهم وباعثين في دلمون الفرح)

تنفتحُ هذه الامادُ الحجريةُ عن نبتٍ موعودْ
فيشرقُ في الاعماق بشيرُ الروح
وتسقط أوراقُ المعرفةِ وسحرِ العالم من شجرات الدنيـا
وأرى الغمرَ يغطي الارض
وروح الله يرف على المـاء

ماذا يحملُ هذا الوعدُ
وماذا يحملُ هذا الحجرُ ــ السرّ
وماذا تحوي الارض ببذرتهـا
وتلافيف مخابئها ورباهـا

أفتحُ أسرارَ النفس ، وأسرارُ الماضي في دلمــون
وأطوي في الارضِ ، الخطواتِ الى مقبــرة سالفةٍ وتلالٍ زرقاء
إذ يهدأُ هذا الزمن الغابرُ فوق البحرِ
وتنفتحُ الاشجارُ الســامقةُ النور
ليكن جلدٌ وسط الماء يعينُ الاجســادَ على السفرِ
ويحملُ تاريخ الانسان الساقط من عائلة الله
الى عائلة الاحجار
كانت دلمون (بلاد الله)
مسافرة في البحرِ
ومورقة في النــور
وبيضاء كروح العاشق
افتح أبواب الجنة
وألمحُ برقاً في الآفاق يصعّد نار الخلق
كانت دلمون (بلاد العرب)
المحروقين بنــار المعرفةِ
ونارُ الروح الباحثة عن الخلد
وجنات الجسد القديس
وأولُ بعث في الكون
كانت دلمـــون
سماءً مغرقة في الزرقة
وارضاً موغلةً في الخضرة
وماء يغمر كل الارض •
كانت نفسي
مورقــةً
ويــدي تبحث عن بعض تخومي
وأنا وردٌ في الصــحراء
ونبع جلالٍ متقــدٍ
محتطبٌ زهو دلالي ودمي
ومقاد للنور الطالع في شرق الارضِ
أسمو فوق ثنايا النــور
وأطلق من كفيّ فراشــاتي الصفراء
وأرفلُ بالاشــواقِ الضاجة فيَّ

مسحوراً بالفجـر
ومأخوذاً بعناد الصـيادين
وصوت الأبل الضـالة في الفلوات

كنتُ أقودُ قطيعاً وهمياً للغيـم
وأضرب وجه الماء بزهـر الآس
أتسربلُ في زي قـدامى الالهة
وأحني الارض لعـزٍّ خطاي
أشيرُ الى الغيم فيحني طرف الافق جبينا
وينادمُ روحي الماضي الطافي فوق المـاء
كأعشابٍ تدفعها الريحُ الى روحي
● يا دلمونَ الضائعة بأرضِ العربِ

المخبوءة في الـروحِ
المنشورةِ في ماءِ الاجـداد
وليل الرعشات الاولى في الرمل
● يا دلمون البيضـاء
هل يغمرني الليلة طيب الماضي الذهبيّ
بيدي روحي ودمي
أم أن يداً تأخذني
وتطوقني بالاقمـار
وتنصـب لي عرشـاً
فوق تخوم الصـحراء
أم ان ملائكةً تسـكنني هذا النور الباهر
وتدعوني للفجر
(والفجر قاسٍ يا دلمون) ..
وهذه الاحجارُ الباسلةُ وصوتُ البحر
من يعرفُ أن حنيناً يعصفُ بي نحوكِ
قادمةً في عرباتِ الذهبِ
وغاسلةً شعركِ في روحي
وأنا المفتونُ بأشجارك والمملوءُ بصـحوِ سماكِ
والمتربصُ بالابدي الشامخ فيكِ

ها أني أُلقي اقدامي في الارض البكر
وابتكرُ المعرفـةَ

أُشيدُ منذ البدء طريق الجنةِ في الارضِ
وأغفو فوق حضاراتٍ غابرةٍ وزمانٍ آفل
(أجدادي مأخوذون بالقداسة
وباحثون عن كل مقدسٍ في الحياة وفي الموت
البحرُ مـاء مقدس"
والسماء علو مقدس"
والانسان وجودُ مقدس")
ينحني المقدسُ في نفســه
وينادي الاصـولَ العتيقه
ليت الزمانَ يعود مراراً وينشـدُ
عن زهوهم في السماء وفي الارض

مشـتعلين بأرواحهم
وشاعلين بأجسادهم كلَ الارضِ
ليسَ الزمانُ بسـيدهم
ولا هو قبرُ لأجسـادهم

انه السحر بين يديهم
وهو الوردُ والمستحيلُ الذي يبتدي ساعة الموت
ليسَ الزمانُ قبراً
ولكنهُ فرسُ جامحُ

قاد أشـواقهم
وأشتهى بينهم ان يكونَ الهواء
وأن يصبحَ الزادَ والخطوَ والماء
واستوى في العقولِ على الكلمات
فكانت بريقاً لذيـذاً
وفاكهةً من حقول السـماء
انها الكلماتُ التي امتلئت بالقداسة

فكانت ممالك من ذهب
وصارت حنيناً جليلاً ونوراً من الخلقِ
صارت القداسةُ مخزونةً في الحروف
والحروف مطاوعةً للشـفاهِ

ليس الزمانُ قبـراً
ولكنه صحوة الذاهبين الى الشـمس

لم يكن في الزمانِ قبرٌ لعربيٍّ
ولكنه فتنةَ الماء

وأنطوت عنهُ روح الهشاشة والمحـو
كانت له السماء عباءةً

والارض محـارة يتناسخُ منها
والرياح زهوٌ الاقاصي

وفاتحة الخلق
ينكفي المقدسُ في كفهِ ويخططُ للبـدء
تنفتقُ الشمس في مائهِ
وتغني له الكلمات
كلٌ الزمانِ مضيءٌ بأحداقـهِ
ومنيرٌ بأفعالهِ
ومشـتعلٌ بالسحابات فيه
ومنبثقٌ عند أجفانه

ليسَ الزمانُ قبـراً
(ماذا يفعلُ هذا العربي المسكونُ بروح النبوةِ
وكيف يُهدأُ جنبا قلقاً
وسماءٌ قاصيةٌ ترقدُ فيه)

أيغني الألهة القديسـة
أينادي أبراج الارض ويعصفُ صحراء الدنيا
ماذا يفعلُ هذا العربي المسكونُ بروحِ المعرفةِ
وروحُ الاشياء الطالعةِ لعصرٍ يخبو محترقاً في كفيه

أينادي دلمون القاصية
ويركضُ صوبَ رياح الايام الاولى
لا يعرفُ هذا العربيّ
سوى أرض شامخةٍ بين يديـه
وروح ساميةٍ في جنبيه
وقول نبيٍّ في شـفتيه
فماذا يفعـل
وكيف يُهـدأ جنباً قلقاً

يتنادمُ هذا الباصرُ بالاشـياء
وغابات دلمون تظلُ كما كانت قبل وجود الاشياء
منادمةً ظلَّ الله
وظلّ ملائكةٍ مزهوين
أخفضُ عينيّ وأبقى كالامادِ
احدقُ في نـون البحر
أحسُ بأن توالد هذي الاشياء بنون
وموت الاشياء بنون

يخرج من قبة نون الكون وتخـرجُ دلمون
وتنفتح الارض على ابنـاء مجهولين
ينادون المجهول
يا دلمـون المجهولين
أقيمي في رحم الارض
وكوني الارض الاولـى للانسـان
يحدقُ آدم في دلمـون
ويركضُ صوب البحر



يسكنُ الماء واللغــةُ الباردة

ويغني الاصول العتيقه فيّ

ويقوم الذي كادَ يهــدأ

فماذا ترى

غيرُ أشباحِ ليلٍ طويلٍ

وريح مغادرةٍ

وزمان حزين

اذن ...

كل ما تبتغي شرفُ الحكمةِ ـ النــار

والمجدُ

هذا المـــــدى ضيقٌ

والفضــا ضيقٌ

والزمان عنيــدٌ وفظٌ

فيا دلمـــون

إرجعــي

إنني غــارقٌ

بأبهــة الفجرِ

والروحُ تصــبو

لمملكــةٍ ثانيــة

جنانٌ من أحــلامٍ

وسماءٌ تفتح باب الارض

وقمرٌ من حجــرٍ ذهبيّ

وآدم يركض في دلمون

يصنعُ فَجر الانسان ويكتب في لوح العمر الحكمةَ

والمعرفة الاولى

والشــعر

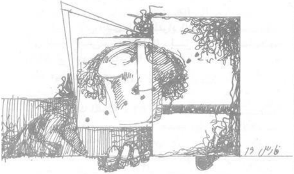
فأيّ الاســماء اذن

يمكن ان أنطــق فيها

وأسمي فيها أجدادي المنتصبين

على الذاكرة ـ الجوهــرةِ

وفي الايام الاولــى



صياد لم يمت

قصة : محسن الخفاجي

اني اتذكر الآن كل ما حدث . كان العالم من حولي يفور في ضباب كثيف .

لم يعد يغمض لي جفن ، وكل [illegible] هكذا حتى تأتي اللحظة المنتظرة فأكون قد نسيت كل شيء ، وادرت ظهري للماضي الموجع .

اني اتذكر هياتي على سطح صحراء من جمر ، خالية الا من اقدامي ، وانا فوقها اركض بقدرة حيوان مطارد . ابتكر دروبا سرية لم تطأها قدمي من قبل . ابتعد عن شلة الاصدقاء عن شكوكهم ومخاوفهم كما لو كان في مواجهتي ضوء ضعيف شاحب لمدينة نائمة . انني اركض كسحلية . خطواتي القلقة المرتبكة تحطم في اندفاعها السريع تلالا صغيرة من الرمل ، وادوس بقدمين حافيتين الاشواك العطشى والاشواك المقتلعة وكائنات الصحراء الصغيرة . لا احفل او واجهني حيوان ما ، كهف مظلم او مياه غزيرة. لا فرق، لكن ينبغي ان اركض. ما احسن ان تخلق امامي صورة مدينة نظيفة. اي شاب ساكون حينذاك يا الهي ، ينبغي ان اركض . سأنادي الكلب الذي يرقد في اعماقي ان يثب بسيقان سحرية . ساقول له : «اندفع ايها الكلب .. لم يعد امامك غير الموت في هذا الفرن ، وانا لا اريد ان اموت » . انسل كثعبان صحراوي في طريق لا معالم له وفي مناطق لا يحدها البصر ، ملتحمة وضائعة القسمات . افعل اشياء كثيرة لا تصدق . أصرخ في الصحراء ومياه تحجب عني الرؤية . اعوي كالكلب الجائع [illegible] عيني بشعري المتهدل او اصير اصما كحجرة تندفع في فراغ : افعال رجل هارب رجل مجنون بالركض الدائم تحت غطاء الفرن الكبير . ماذا اشبه الآن وانا اركض ، ولهاثي يتصاعد ؟ لست ادري . ربما اكون لا اشبه شيئا ما على الاطلاق وقد اشبه حيوانا منقرضا وهذا محتمل .. وماذا سأفعل ؟ لقد ادرت ظهري لكل شيء وتركت امتعتي الكثيرة المتناثرة غير عابيء بها. لست آسفا على الاطلاق . اتباطيء واسرع في اكثر من اتجاه . ليست لدي وجهة محددة .. انني لا اعرف اين سأتوقف بالضبط . في اي بقعة من هذا الفرن ستتشل قدماي واسقط خائرا كالبقرة الميتة او ككلب ينفق ، لكن لو كنت متزوجا من فتاة شابة . التقي بها ليلة بعد ليلة ماذا سيكون عقلي آنئذ وانا افكر بها ؟ .. سأجن بالتأكيد لتصورها ترقب مجيئي من نافذة مفتوحة بعد عشاء انفرادي بائس .. لا اشك انني ساخذل هذه الفتاة البائسة وادمر لها حزمة الاماني الجميلة او اني سأكون ابا لجنينها الذي يتكوم في الاحشاء ، وسأظل اطارد اسمه لصيقا به كاللعنة في كل الملفات ، غير انه لن يعرف لي شكلا ابدا ، لا صوت للاب ، لا شكل له ولا رائحة .او خطوة مميزة .

ايسألني الرجل الملتحي ذات مساء : «هل تقبلها زوجة لك ؟ » فأهز رأسي خجلا .

ليس الابن الذي يلعب بأعواد الثقاب ، وليست الام التي تقشر البيض وتعد الفطور . ليس ذلك ما كنت اتمناه، ولذلك لم اتزوج .

آه يا حياتي العادلة ، ويا موتي البعيد .

واهل تلك المدينة ، لابد وان سيعشقوا الحديث عنا، عن جماعة الضائعين يريدون جميعا ان يرووا الاكاذيب والحكايات الملفقة عنا ويتفرجوا على صورنا او يتحدثوا عن تفاصيل حياتنا الصغيرة سينبشون بأظافر حادة التاريخ السري لنا .. لا لن امد يدي لأحد منهم . لن انطق بكلمة واحدة . لا لا اريد زوجة لي من بينهم ترقبني من نافذة مفتوحة ومضاءة آخر الليل في غرفة علوية لمرآى قدمي الضالتين وهما تتسكعان على الرصيف ويدي النحيفة وهي تدق الباب دقة ضائعة بفعل كأس قوية من خمر والمراة التي بينهم تنتظر، نحيفة شاحبة تلبس ثوبا بيتيا وتطلي وجهها بالاصباغ والعطور . اكره ان اسكن في غرفة علوية مع امراة وحيدة معتقلا في محراب غرفها المزدوجة الشبيهة بالتوابيت ، ومشدودا الى ارضيتها الكئيبة كمومياء مستلقية في حوض بارد . لم ارد في اي وقت ان يتآكل عمري المتساقط لهاثا وراء فتاة مثل زوجة ، متعذرة ابدا علي كثمرة سامة ، ومعها ارى كل يوم من نافذة الغرفة العلوية مشهد سقوف البيوت المليئة بالنفايات وغسيل الجارات الثرثارات . لا استطيع ان اتصور ان ذلك سيحدث لي يوما . سأقلب قناعات الجميع وسأظل اعزبا الى ان ... لكنني سأموت أعزب ايضا ، يا لعذابي الدائم .

لكن يجب ان تكون هناك امراة ما . املأ عقلها الصغير بهوسي وربما كانت الان هناك فتاة تكابد من اجلي، اتكون قد احبت وشغفها رجل ما غيري؟ اتكون قد تزوجت؟ من المؤكد ان ذلك يحدث للكثيرين كالعادة او انه قد حدث فعلا ، دون دراية مني .

من تكون تلك المراة الغامضة ؟ ما اسمها ؟ ؟ !

آه كيف يكون الحال اذن ان كنت متمددا بجسدي النحيف المغبر ، جثة هامدة ، وحدي تماما في غرفة يتأملون جسدي المطروح ويحصون اشاراته الخفية ويرقبون على جلدي بعدسات النظارات ، آثار حروق وكدمات ، من اطفأ سيجارته الملتهبة في فخذي والصق بي هذه الزرقة الخابية ؟

كما ان ذلك ممكن مثلما هي ستنظر الي نظرة الوداع الاخيرة وستقبلني على عنقي البارد قبلة سرية لا ترى دون ان تحني راسها ، النساء اللواتي حدث واحببتهن في الماضي هل سينظرن الي بعيون غريبة . وماذا سيتحدثن عني ، عن يدي حين كانتا حيتين وهما تطوقان اعناقهن الواحدة بعد الاخرى في مشهد سريع خاطف ، وكيف يا ترى سيقطفن صوتي من ذاكرتهن المعطلة وعلى الاخص تلك الفتاة التي تغمز بعينيها كلما رأتني اخرج صباحا غير عابيء بصوتها الطليق وغمزتها الطفولية المرحة .

لكنني وانا انطلق بعيدا عن الفخ الذي نصبته الصحراء لنا جميعا في غفلة كنت افكر بهم جميعا ، بحماقاتهم الصغيرة وسخطهم الكبير .. كانوا ناقمين عليّ ... وكنت ارقبهم وانا امضغ آخر قطعة من الجبن تحت لساني ، كأنني أؤدي اعترافا بالذنب.. كأنني اطلق عليهم الرصاص من فتحة بين اسناني حيث تتحرك قطع الجبن الصغيرة ذات المذاق الحامضي الكريه ، ثلاثتهم كانوا منكفئين ، ممسكين بأوتاد الخيمة بيأس شامل وانا ارقب نظراتهم الزائغة التي لا تستقر .

قلت لهم بهدوء :

ـ لا جدوى من البقاء في الخيمة . انني اقترح ان نركض باقصى ما نستطيع ، ربما سنجد واحة قريبة ، قد نعثر على بدو جوالين .

قال سعيد ببرود دون ان ينظر اليّ :

ـ لا فائدة ، انا اعرف هذه الصحراء . لقد عملت فيها حين كنت صغيرا . ليس هناك اية واحة على بعد اميال من هنا . ليس هناك سوى الموت في كل جهة . اننا ميتون لا محالة .

نهض احمد بوجهه الطفولي الحزين وعينيه الجميلتين ، وصرخ :

ـ كفى . لا تقتلوني بهذه الثرثرة . حتى لو لم يعد بيننا وبين الحياة يوم واحد فدعونا نموت براحة ، انني لم اعد احتمل هذا اللغو .

قلت وانا اربت على كتفه :

ـ اننا مجبرون على ذلك يا عزيزي . انها مصيدة وعلينا ان ننجو من شراكها .

وصاح سعيد :

ـ لقد خدعتني . كنت تقول انها ستكون نزهة رائعة وها هي النهاية .

ذهبت كل تلك التفاصيل التي اغريتني بها وها انا سأموت كدجاجة الذبح .

قلت بحزن :

ـ ولكنني لم اثقب الخزان .

قال سعيد :

— لم اقل انك ثقبت الخزان . لا تزيف كلماتي . انني لم اتهمك .

قلت بغضب :

— لنقل انني ثقبت الخزان . الا اموت كواحد بينكم ؟ !

صرخ سعيد بكل قواه :

— انت وحدك الذي خدعني . لم تكن لدي الرغبة لرؤية هذه الصحراء ، وانت اغريتني بسحرها الكاذب .
انطلق صوتي هادرا :

— ولكنني لم ارغمك . كان من حقك ان ترفض ، لم تكن كالخروف حين جئت.. كانت هناك متعة هائلة . يالك من مزور كبير . في البدء حين كنت تطحن لحم الغزال بين اسنانك كنت تمتدح افكاري المدهشة ، وها انت الآن بعد انقلاب طفيف تتهمني بالايقاع بك . انه ليس عدلا . انا لم اغرر بك .

قال سعيد وهو يشد على اسنانه :

— اتسمي هذا انقلابا طفيفا ؟ ! انك احمق فعلا . اتسمي موتنا هنا صدفة عابرة ؟! مامعنى هذا ؟

قلت بصوت ضعيف :

— انني حقا اسميه صدفة عابرة . لو لم يتسرب الوقود من ثقب الخزان لما اضطررنا للبقاء هنا كل هذه الايام ..

تلك اللحظة كان كريم يتمدد على معطفه الثقيل نائما .. وكنت اقول في نفسي : انه لابد سيحلم احلاما مخيفة مليئة بكوابيس . تذكرت كلماته الاخيرة :

« سأنام . لا توقظوني الا حين تكون هناك بارقة امل . لا اريد ان اموت . ان عقلي يكاد ينفجر .. دعوني اموت وانا نائم ،ربما كان ذلك موتا سهلا دون الم »

ومنذ ان استلقى على معطفه ، ولا احد يستطيع يوقظه .. لا احد يمكنه ان يمد له يدا ، وينتزعه من النوم دون ان يكون هناك امل بالنجاة لقد عقدنا اتفاقا غريبا ان ندعه يموت بهدوء كما يريد. لم اعرف في عمري رجلا مات بسبب النوم .. انه الموت نوما . وكريم يريد ان يكون له حق اختيار نهايته .. لقد رفض بحسم ان يأكل شيئا من المخلفات قائلا :

— انه جبن تالف يؤذي المعدة . هذه الصحراء اتلفت كل شيء .

وقد استقبلنا كلامه كنكتة مرة تثير البكاء . من يفكر بآلام المعدة ويستهين بمخاوف الموت الوشيك ؟ لا احد سوى كريم الذي شرب حصته من الماء مرة واحدة ثم تمدد لينام . هل كان ذلك الفعل قناعة محتمة بالكفن الذي ينتظره ؟ لست ادري .

كنت ارمي الى الكلب بعظمته الاخيرة ، وانا اتحسس كتفي وصدري وشفتي وركبتي وجبهتي وكل بقعة زرقاء من جسدي . هوذا كشف الحساب لرجل حي . اصياد لم يمت . هوذا تحليل غريب لروح تنسل من بين فكوك مطبقة .. في ذلك الليل الذي بدا صافيا كان شيء ما يسرق روحي وينهب اضلاعي ، آت من تحت الارض مرتديا كفنا تقليديا ، ويغني غناءً جنائزيا .

حين ادرت ظهري لهم صارخا :

« — سأركض حتى لو ادى ذلك الى جنوني او موتي » .

وجد سعيد ان كل شيء قد ضاع ، تبرم وسب وصرخ وشتم ، وتكاثرت في الحال احزانه الغريبة ، ظل يلقي اللوم عليّ كما لو كنت قد سرقت شيئا من حقيبته ومدّ لي اصبعا قاسيا وهو يقول :

— انت ، ايها السافل ستكون مسؤولا عن موتي . لقد خدعتنا بهذه النزهة وها انت تتركنا .. انك لن تنجو ابدا وستموت موتا قاسيا ايها الاحمق . حينذاك كنت افكر : ها ان كل مباهج النزهة سرعان ما انطفأت وخبا بريقها . ما احسن ان امد له ذراعي واحتضنه ، واعانقه كطفل احمق تصفعه الحمى لادعه يبكي حتى يهدأ ويدس راسه الخائر تحت ذراعي ، لاحتضنه كامرأة تحتضن صبيا لكنه نظر بامتعاض قاس الي ، وكذلك فعل احمد. كانت عيناه الجميلتان تتعلقان على كتفي كالنياشين .

انه لم يرد ان يصدق ما اقوله . لم يقتنع بقراراتي .. ولكنني كنت حادا تماما ولم اعد احتمل . استطيع لو تأملت عيونهم الذابلة ان ارى حشودا من دموع متراصة متقهقرة . لكن سعيدا انتقاما للعظمة المفقودة اندفع نحوي هائجا وظل يدق صدري بقبضة يده اليمنى كما لو كان يطرق صفيحة فارغة . اشباح مجهولة كانت تطارده لم ينم منذ ايام . كان هائجا ، وكان يتحدث معي في الليل كالسائر في نومه ، وعادة كان يركل الكلب بقدمه وكان الحيوان التعس يعوي حين يقترب منه عواء خفيفا .

قال سعيد وهو ينشج على كتفي :

— اسمع ، انني خائف . لا اريد ان اموت . كان ينبغي ان اقضي هذا المساء ببدلتي الجديدة في بيت خطيبتي . كنت سأذهلها بحديث شيق . كان ينبغي ان اخذها الى دار السينما واقبلها في الظلام قبلة عميقة فنتوه معا .. ولكن كل شيء مضى .. انا رجل ميت منذ الان ، ستأخذني الصحراء الى المقبرة .. كان من الجائز ان المس يدها الرقيقة واقول لها : لا تخافي يا زوجتي العزيزة انا معك ، ارويلها شيئا عن عذابي بها وانتظاري لها الذي لا نهاية له . لكن الآن ماذا سأفعل اذن لاشعر

كأني انسان حي يتسكع في مدينة ويدخن سيجارته الاخيرة تحت ضوء القمر ؟ !

وانا اذ ارتجف حين افكر بما يقوله هل ارد عليه ؟ كلا .

اكتفي بتمرير اصابعي بين خصلات شعره واهدهده هدهدة ام ، وبعدها يتقاطر كل ذلك الالم القاتل في صمتنا .. انه عارف ماذا سيحدث كانه يشم الخطر على بعد اميال . او كأن للموت رائحة خاصة وقد كشفها قبل أي منا .

انظر وانا جالس في غرفتي الى بندقية الصيد والخراطيش التي اعادوها لي وحقيبتي السوداء كجثة غراب كبير ، وانقل عيني المجهدتين بفعل ارق طويل الى سطح المنضدة حيث يتمدد مشط بني ، ما افظع ان افكر بالمشط حين كان يمر بين شعورهم الحية ، وحين كنت العن الزمان الفاسد الذي اغرانا بهذه النزهة وقادنا الى الحافة دون سابق انذار دون ان تصل الى آذاننا الخائرة اصوات بدو او مهربين .. حتى المهرب لم يعد يظهر له وجود في هذا الطقس المتقلب . لا شيء سوى الكواكب معلقة في السماء والليل البطيء ينتشر .. وكل شيء ينذر بالضياع لا محالة .

انني اركض مهتاجا الى تلك البقعة التي لا ترى في الافق ، محمولا الى ذروة شقائي وتعاستي ، وتعيد الصحراء صدى الوحشة لعقلي المعذب المضطرب ، اذ في مستنقع الرمل لا حياة تقاس . انها تؤكل وتتهشم ، وتتداعى الى حضيض غريب لم يعد موجودا الا في ذاكرتي .. نحن جميعا نخشى ان نفتقد الآثار ان نحن ذهبنا الى جهة غير معلومة غربا او جنوبا . لكنني بحدسي اخمن انني بدون جرعة اخرى من الماء ضائع لا محالة . لكنني وحدي اتقدم بخطوات جامحة كما لو كنت في اروقة من الازهار البرية يتناثر منها كفاية من المياه لاشخاص ضائعين .

لا اسمع سوى عواء الريح الصاخبة يظهر من جديد وانا اصرخ :

ـ الرحمة يا كائنات الصحراء الشاسعة .

بينما تخفت موسيقى بعيدة غير مسموعة وتتشتت نباح كلاب في الاقاصي . انني اغفو الليلة بسلام على فراشي الوثير . يغفو الصياد المهزوم في اعماقي امدد اطرافي الكسولة الباردة واطبق اجفاني لكنني لا انام .. وفي فسحة بين الصحو والمنام تنطلق اقدام الغزلان الهائمة في البراري ترشق الهواء رشقات عذبة نافرة عبر بقع مظلمة جامحة .

انا حي . انا اعيش .

ما من اذى هناك وما من مخاوف يا امي . ها انك تعاملينني كضيف طيب ، وعلى وسادتي الجديدة الممتلئة بريش الدجاج ، المبتلة بالعرق اقلب راسي . احاول ان اغفو تاركا الزمن الليلي يتماوج ويجري كمياه متدفقة في شارع . اصغي باذنين مرهفتين لوقع المطر على النافذة .. مثير وجذاب كراقصة البالية . ارقب هلع الاسلاك وانينها . طقطقة الوحل تحت الاقدام وصفير الاعمدة المجوفة الاسطوانية في غضون ذلك اتأمل ليل الغرفة بعيني صقر مستوحد .

انا اعيش . انا حي . اريد ذلك ، ولا اريده .

افكر بعيونهم المستسلمة المتداخلة .. اليقظة في محاجرها ، والجائعة لرؤية الموت : سعيد وحده الذي عينه تتأرجح للخارج والداخل . من بينهم جميعا لسانه مثل خشبة محترقة .

مرة اخرى تتصاعد رؤياي المفككة عن ايديهم المستسلمة ، وهي تتدلى .. الايدي التي كانت تصفق وتضغط على الزناد . الايدي التي تقرع وترمي عظام الغزلان في كل جهة هاهي تموت ، تتدلى سائبة كبندول ضائع وتلتصق بالجسد الهامد بفعل تأثير مغناطيسي .. انها تهيء اصابعها كيما تندفع الى جوف الارض اندفاعاً قاتلا بتأثير قوى مجهولة غامضة . اذكر ان سعيدا كان يصرخ كمذياع في اقصى طاقته كي يبث من اعماقه هديرا مدويا ، كل ذلك الهدير من الرعب الغريب الداعر . انني انظر الى جثة سعيد ، العريس الذي فسخ خطوبته مرغما اتأملها بما فيه الكفاية ، ايكون ذلك لانني لم اكن قادرا على ان افاجيء بمرآى جثتي لصيقة بجثته ؟ ! ثم اشيح بنظراتي .. لقد كان انقاذي ثمرة اجتهاد شخصي سقيم .

لو كنت بينهم في تلك اللحظة عندما يأخذ الموت بي بهذه الثياب وتتعقبني العتمة الراسخة ، ثم تتعاقب على دورة الشمس والقمر والكواكب والشهب المتساقطة من سيجيء معي في تلك الليلة المريرة من ليالي الاسبوع ويضطجع معي في الظلام ؟ من سينظر في عيني الباردتين وهما تغلقان باصابع قاسية تطوي اجفاني ؟ من سيمد لي يدا حانية ليدي المغشيتين بالظلام ويداعبني بركبته كلمسة طفل .

هو ذا الصهريج ، ما كنت لاحلم به ابدا . اشعر الان انني غزالة مطمئنة يرقبها قناص بعيد ، واجد ان راسي المحشو بما يشبه معدنا صدئا قد وضعه الصياد في دائرة المرقب ، واذ يتقاطع الخطان يستقر انفي هناك في نقطة التقاطع ، وآجلا سيطلق الرصاص الكثيف من فوهة بعيدة لا تخطيء .. وعلى ظهري الكسيح العاجز سأتمدد ، ستنتفخ بطني بفعل الحرارة كالحبلى في شهرها

الاخير ، وساشهق وانا اسمع خطوات القناص تقترب ، وسأموت .. شفرة مدية حادة ستغوص في لحم عنقي وتقطع حنجرتي ، ثم اموت كما يموت الملوك الحالمون الملعونون ممتلئين بحماقاتهم .

الصحراء رحم كبير ملوث . اصرخ به ، انفلت منه غير ان حبلا سريا يشدني اليه . الصحراء مملكتي الضائعة انني مشدود اليها وثمة قيد ثقيل من سلاسل متداخلة لا فتحات لها تتمدد تحت ذراعي . هل يعدو انسان مقيد بيدين مقيدتين .. لا اظن ..

ارى في حلمي الفاجع القصير شعري وهو ينكمش ويحترق وجمجمتي وهي تتحطم ثم ارى اظافر مدماة اشبه بمخالب تنشب في لحمي . من الممكن ان تكون تلك الاظافر افتاة تعتني بها كل يوم بحذق مفرط ، واخمن انها في سن المراهقة . في العمر المشبوب بالحركة والضاج بالانذارات المبكرة .

اين اكون آنئذ انا الذي ارقب الان نهاية الفاجعة لوحدي .

غير اني اذكر ذلك كحدث بعيد مشوش من الطفولة حين كنت اسير في الدائرة الرملية جيئة وذهابا . اتأمل خزان الوقود المثقوب داخل قوس الدائرة ذي الخطوط المتوازية ، هذا القوس الذي صنعته العجلات .. في الليلة الباردة وانا ادثر اصابعي بقماش سميك واشرب الالمنيو مالعتيق وانا اتحرك كممثل ترقبه العدسات . كوبا من الشاي المر . امسك بيدي كوبا معدنيا من الالمنيوم العتيق وانا اتحرك كممثل ترقبه العدسات ، انه مشهد ليلي ساحر ، وبالرغم من ان العتمة تغطي على كل شيء غير انني اكاد ارى بوضوح الاصدقاء الثلاثة وهم يثرثرون برعب وثمة انين قاتل ينبعث من اجوافهم المشروخة كأسطوانات عتيقة :

ـ ماذا تفعل ؟

ـ هل ستستخرج لنا نوعا من الوقود ؟

ـ عد الى الخيمة .. البرد شديد في الخارج .

واصرخ :

ـ لماذا نظل جالسين هنا وركبنا متلاصقة كالبهائم ، لنجد حلا معقولا . كانوا قد اشعلوا نارا ، وظلوا يتدفأون بها كالرعاة ، وكنت اقول اننا ضائعون لا مفر . سيبزغ الفجر الذي لا يصيح فيه الديك ، وستتعاقب الليالي الواحدة بعد الاخرى وان اسير هاهنا على الرمل بقدمين ملفوفتين ، اجيء واذهب واتسكع دون هدف واسمع اصواتهم .

اذكر امراة خذلتني ذات يوم فأقول :

ـ تذكريني ايتها الانسة ، عفوا ايتها السيدة .

كلا . تذكريني ايتها الكلبة انني لن اراك مرة اخرى . لن اصل الى هناك قط .

ابوسعي ان اموت وحدي ؟ ما افظع ذلك ؟ كيف سأفعل في هذه الصحراء حيث انا لوحدي . أتلمس الكلب . الكلب الذي لا يمكن وصفه . انه كلب ككل الكلاب ليس من ذلك النوع النادر المميز . انه كلب عادي فقط . كلب جنوبي .

يا الهي ، حتى الكلب لا يريد ان يموت .

اقول ببرود :

ـ ايها الكلب ان لك القدرة على الركض بسرعة طاقة . لماذا لا تفعل ذلك وتنجو من الفرن ؟ ! اهرب ايها الكلب .. اتريد ان اطلق عليك النار ؟

آنسة الماضي ، سيدة الحاضر ، وارملة المستقبل ذات الاسنان المتساقطة والفكوك المتداخلة كمقابض وعتلات مفككة . ايتها السيدة المبجلة التي لن التقي بها ، اني اموت . ارى ضوء الشمس الداعر يلطخ ارض الغرفة امامي حيث اتمدد ومواجهتي عبر النافذة الشمس ذاتها التي تعقبتني عبر كيلو مترات الرمل .

والديك يصيح : انه الفجر في المدينة .

انعرفين . رسخت الفكرة في ذاكرتي . لا شيء لدي افعله سوى الركض والنهوض من هذه الكبوة الآلية البغيضة ، ان لم يفعل الجميع ، سأركض لوحدي ... يا لعبث المحاولة ان يركض انسان ما وحده وركبتاه من معدن .

والآن انا حي يا سيدتي الجميلة ، ولكن ...

كفرس سوداء مسروقة في منتصف ليلة بلا قمر ...

انني أبتعد عن حظيرتي كالفرس المسروقة في آخر الليل بخطوات مرتبكة سريعة غير حافلة بالخطر الذي يتهددها في مكان ما .

سيدتي الجميلة انني اترنح كالسائر في نومه .

اذن الا تمدين لي يدا وتحتضنينني قبل ان اتهاوى على الارض هل تسمعنني حقا ؟ هل اكف عن الصراخ ؟

النبش في ذاكرة امرأة

محمد خير الدين

آخر الاخبار

شوهدت المرأة في اكثر من مكان من اسواق القرى والساحات العمومية تحكي للاطفال ، وان الاطفال في كل الاحياء يترقبون سماع حكاياتها . الا ان القادمين من تلك الاماكن يقولون بان الشرطة تطارد الاطفال . وانها كلما نزلت بمدينة ، طاردتها الشرطة او الدرك او القوات المساعدة .. وقد ظهر فيما بعد ان الاطفال اختاروا لها ان تقيم في قلوبهم ، لان الشرطة لا تستطيع اخراجها .

القراءة الاولى

حينما دخلت الفصل الدراسي لاول مرة ، تنبه التلاميذ الى انها طفلة جميلة ، وان ملامحها الريفية تفضحها . في وجهها وشم . تبتسم باستمرار وفي صمت. تتكلم قليلا لكنها تقول دائما اشياء تجعلنا ننبهر ، احيانا نضحك . تلك الصبيحة كانت باردة ، دخلنا الفصل ، كنا نرتعش من البرد . وقف المدرس الفرنسي يدخن غيلونه . من خلال زجاج النافذة كنا نرى رجالا ذوي خوذات يحملون بنادق . لم يكن المارة يرفعون رؤوسهم . سأل المدرس الاجنبي الطفلة عن اسمها ، قالت الطفلة :

ــ اسمي بديعة

تعجب الاطفال كيف يمكن ان تحمل طفلة ريفية هذا الاسم . عاد المدرس يسألها :

ــ اسم والدك وحرفته ؟

ــ اسمه احمد . كان فلاحا ولم يعد

ــ اذن هو الان عاطل

ــ لابل مات

ــ آه ، انتم المغاربة كلكم تموتون بالذبحة الصدرية أو السل

ــ لا ، لم يمت ابي كذلك .

تنبه الاطفال الى اجابات بديعة . بدت قوية الملامح، لا تتردد في الرد ، كان الوشم في وجهها علامة مميزة . فرحنا ذلك الصباح لان الوقت يمضي ولن يكون علينا الوقوف امام السبورة لاستخراج العمليات الحسابية . كان المدرس الاجنبي عنيفا وقاسيا . كان يقول لنا باستمرار :

ــ انتم لا تصلحون الا لرعي الاغنام وحمل الحجارة .

لم نكن نجيب . ربما لاننا نخاف . لقد تعلمنا الخوف اكثر مما تعلمنا دروس الحساب . فرك المدرس اصابعه بعد وضع القفازين فوق طرف الطاولة . عاد يسأل الطفلة :

ــ اذن اي وباء قتل اباك ؟

وقفت الطفلة . ردت :

ـ ابي مات في حرب الريف مقاوما .

صرخ المدرس في غضب :

ـ اخرسي ايتها القذرة .

لم نكن نعرف شيئا عن حرب الريف . جاءت بديعة اليوم لتجعلنا نعرف شيئا جديدا . هاج المدرس دون ان نعرف السبب . ظلت بديعة هادئة . خرج المدرس ومعه المدير الاجنبي البدين . تحدثا امامنا حديثا غير مفهوم . طلب المدير اليها ان تأخذ دفاترها وتصحبه .

دخن المدرس غيلونة . اخبرنا ان الطفلة لن تعود ، وان اي واحد يحاول ان يكون مثلها سيكون مصيره نفس مصير بديعة .

دق الجرس ، خرجنا . كانت رائحة طرد الطفلة في يومها الاول من المدرسة قد تسربت . لم نعرف السبب ، وذلك الصباح وفي عشية اليوم لم نكن نسمع الا الحديث عن حرب الريف . تفتحت اعيننا ، وحتى برد الخريف ما عاد يهمنا . كانت بديعة قد جاءت لتدفع الحرارة الى اجسامنا الصغيرة .

حين زرنا بديعة في منزل عمتها مساء قالت لنا :

ـ ساترك المدينة لالتحق بخالتي في مدينة ساحلية، سأحاول الدخول الى المدرسة ثانية سأتحدث باستمرار عن حرب الريف . ربما اطرد وانتقل الى مكان آخر . المهم ان يعرف من هم في اعمارنا لماذا اطرد من المدرسة .

قراءة في رسائل قديمة

١) .... اخبرك انه من حسن حظي ان الزنزانة التي اوجد فيها نقشت على جدرانها المهترئة اشياء احبها (لومومبا ـ الريف ـ المهدي ـ الثورة ـ عبدالكريم ـ سرحان ـ غسان ـ الرفض ـ) وانني الان اقضي كل وقتي في اضافة نقوش اخرى (عمر الزعتر ـ فؤاد نجم ـ فلسطين ـ كمال ـ ايلول ـ الشيخ امام) وانني اسرع في حفر النقوش ، فقد اخبروني منذ يومين ان الادارة ستنقلني الى سجن اخر بدعوى ان بقائي هنا سيفسد السجينات . اخاف ياصديقي ان يدخلوني زنزانة وحدي . ابلغ العمال محبتي .

٢) .... انا وصديقاتي نأكل خبزا لم نتعب من اجله . حين كنت في ردهة المعمل كنت اتعب من اجل كسب الخبز ، نحن هنا لا نقوم باي شغل ، نحس اننا لا نتعب من اجل هذا الخبز . لذا قدرت ان اضرب عن الطعام من اجل العمل هنا داخل السجن .

...... كيف حال خليتنا العمالية ؟ اخاف ان يصيبها الملل . علمت انه تم طرد عشرين عاملا وانك من بينهم . فرحت لان الطرد ليس نهاية المطاف . هل تتذكر معي خطوات العمال فوق اسفلت المعمل ، والزوجات يتسابقن الى الباب من اجل امداد الازواج بالطعام ؟ اضبط جيدا خلية العمال . انها الرئة التي يمكن ان نتنفس بواسطتها فيما بعد .. ابلغ العمال محبتي .

القراءة الثانية

دق جرس نهاية حصة الاستراحة والتزود بالطعام



في معمل النسيج الذي يملكه الاجنبي « جيـل » تحرك العمال الى المخادع . وقفت بديعة تنتظر .

قالت لي :

— ينبغي ان نفهم الاخرين حكاية الضياع التي نعيشها .

— قد لا يسير معك الا القليل .

— المهم ان يكون ثمة من يتحرك .

غادرتها والتحقت بالة النسيج .. واصلت العمل وانا افكر فيما تريد ان تفعله بديعة . ان المسيو « جيل » لا يقبل اي نقاش ، وهو مستعد لان يتصل بالشرطة في اي وقت . اتصلت عن طريق الهاتف الداخلي ببديعة . قالت لي :

— انني قررت ان ادخل في حوار مع « جيل » .

لم تتركني اكمل حديثي . انظر في عيون العمال . لا شيء يؤكد اي استعداد فيهم للمواجهة . كان العمال يقولون عنها انها غير عادية . مرت امامي . رمت اوراقا واستمرت في سيرها . كان العمال يحملون الاوراق ، يقراونها ويسيرون خلفها ، حتى الذين لا يعرفون القراءة كانوا يحملون الاوراق وينضمون الى المجموع .

تكبر المجموعة ، تتضخم . تهدا الالات . كان وقع الاقدام فوق الارض المبلطة يخرق الصمت الذي تركه توقف الالات . سارت بديعة بخطو حازم ، تلتفت من حين لاخر . ارى ابتسامة صامتة على وجهها . توقف الآخرون . تطرق بابا زجاجيا وتدخل . انتظرنا فكرت لماذا تصر بديعة على التحرك باستمرار . قال لي الرجل ذو الاربعين سنة :

— حينما كنت في سنها لم اكن اعرف ان اتحرك الان تغيرت الاشياء .

ضحكت واشعلت سيجارة . كبرت الوشوشات . كان صدى حوار ياتينا من الداخل ، خرجت بديعة . سرنا خلفها . تفرقنا على اروقة المعمل . ظلت الالات ساكنة . دق جرس نهاية العمل . غادرنا المعمل .

في الباب كانت سيارتان تنتظران . وقف رجلان ينتقيان العمال ، وبينهما المسيو « جيل » يدخن غليونة . تفرق الباقون في اتجاه محطة الحافلة . فهذا المساء لن تنقلنا سيارة المعمل الى احيائنا ، ولن نسمع حكايات بديعة خلال الطريق .

القراءة الثالثة

حينما زرنا بديعة في تلك الظهيرة ، وجدنا جماعة من النزلاء متحلقة حولها تحت حرارة شمس الربيع . كان النزلاء يحملون اغصان الميموزا الصفراء . حينما لمحتنا بديعة جرت نحونا . مازال الوشم مغريا في وجهها قالت لنا :

— انني موجودة هنا خطأ .

سرنا معها الى الجماعة . تحدثنا عن الخلية وعن العمل والناس والاشياء.. قدمت لنا احدى صديقاتها :

— هذه سناء ، معلمة سابقة . مات زوجها تحت التعذيب في معتقل للشرطة ، ذات يوم اخبروها انه مات مسلولا . اقنعوها بتقرير طبي . لم تقتنع .

ابتسمت سناء . بدت فلجة اسنانها الثلجية . تحدثنا طويلا . سأل (م) بديعة :

— متى تغادرين المصحة ؟

— حين يقول التقرير الطبي انني شفيت .

رافقتنا بديعة حتى ردهة مؤدية الى الباب الكبير اعطتني ظرفا . طلبت مني ان اقراه على عمال الخلية .

« .... اقول لكم ان كثيرا من النزلاء موجودون هنا خطأ . انني احس المرضين والمكلفين يضايقوننا . اكيد انهم يفعلون ذلك من خلال التعليمات التي تعطى لهم . صارت جماعتنا هنا تكبر ، تكبر ، معي طالبان جيء بهما من المعتقل ، لا اراهما الا يوم الفحوص . اخاف النسف . لا تعجبوا حين تأتون في المرة المقبلة لزيارتي وتجدونني في رواق المرضى المعتوهين الذين لا تسمح الادارة بزيارتهم الا بعد الحصول على ترخيص . انني اخاف النسف ...... »

تقارير

(١) ...... وبما ان المسماة بديعة ...... في اقليم الريف ...... سنة ٤٢ ...... قد حرضت عمال معمل النسيج ...... في ملك المسيو « جيـل » ...... على الاضراب . وبما انها اضربت عن الطعام في فترة الاعتقال الاحتياطي فان المحكمة ...... بالحبس ...... وان ...... وفي حالة ما اذا ...... »

(٢) واخبركم ان المسماة ...... رقم الملف ١٧٠١٨٩ ...... قد تقيأت لعدة ايام دما ومخاطا ، واكد تقرير الطبيب انها مصابة بالسل . لذا فان ادارة السجن قررت — الا اذا لم يكن اعتراض من طرفكم — نقل المعنية بالامر الى مستشفى الامراض الصدرية . وفي حالة موافقتكم فان الامر يتطلب شرطيين لحراسة السجينة بالتناوب في مستشفى الامراض الصدرية للمدينة » .

(٣) ورغم ان النزيلة قضت في المصحة شهرين . الا ان التحليلات والفحوص لم تشر الى اي خلل في عقلها ...... وقد قررت هيأة الاطباء ان تغادر النزيلة المصحة مع التأكيد على ان شوارع المدينة مزدحمة بالمصابين من مختلف الاعمار بالامراض العقلية ، وان هيأة الاطباء تتحمل مسؤولياتها بهذا التقرير »

رسالة مفتوحة الى الجرائد اليومية

انا الموقعة اسفله ، بديعة ، ذات الوشم في الوجه الريفي . اشهدكم انني طردت من المدرسة ، والمعمل ، وانهم ادخلوني المصحة العقلية ، ومستشفى الامراض الصدرية وطاردوني في المدن والقرى لاني كنت احكي للاطفال اشياء لا يقراونها في المدرسة . وان اشخاصا اعرفهم وتعرفهم المدينة اخذوني مساء اليوم من منزلي وادخلوني سيارة سارت بنا مدة قصيرة ثم توقفت . ادخلوني غرفة مظلمة ونتنة .

قراءة داخل القراءة

في المدن الساحلية والداخلية انتشر خبر تجريد مواطن ما من حقوقه المدنية وادخاله مستشفى الامراض العقلية .. ويقال انه من رفاق بديعة في الفصل الذي طردت منه بسبب اثارة المدرس الاجنبي الذي عرفته ان والدها مات في حرب الريف ، وقيل ان صديقها هذا لم يتنكر لها .

وقد ظل الناس يجهلون لماذا جرد الشخص من حقوقه المدنية ، الى ان جاء طفل واخبر الناس ان ذلك الشخص هو الذي مرر بلاغ بديعة الى الجرائد اليومية من موقع عمله في مركز الشرطة .

المواجهة

في اماكن مختلفة من المدن والقرى لوحظ ان ثمة عددا من النساء الحوامل يتحدثن خلال زيارتهن للمقابر وفي الحمامات والحدائق العمومية عن امراة اختفت ولا يعرفون عنها شيئا .

وقد شاع فيما بعد خبر عزم جميع النساء الحاملات في حالة انجاب طفلات ، تسميتهن باسم المراة المختفية . ظل الخبر سريا اول الامر الا انه شاع بين الناس . وقد صدر بلاغ من جهة عليا يطلب من كل النساء الحوامل التوجه الى المستشفيات ، والاتصال بمكتب الولادات . الا ان النساء في الحمامات والحدائق لم يعرن اهتماما للبلاغ واستمرت الاحاديث حول المراة المختفية.

ظلت مكاتب الولادات في المستشفيات فارغة . ظل الموظفون يقراون جرائد الصباح يدخنون وينتظرون ، الا انه طيلة النهار لم تتقدم اية امراة . وفي المساء اذيع بلاغ اخر يطلب من الشرطة ورجال الدرك والقوات المساعدة ان تتحمل مسؤولياتها في طرق الابواب بحثا عن النساء الحوامل واخذهن بعنف الى المستشفيات .
في الصباح الموالي شوهدت دوريات عديدة ، كما شوهدت كل النساءالحوامل وغير الحوامل مقرفصات امام المنازل قبل وصول الشرطة والدرك والقوات المساعدة .

الوجه الاخر للصمت

انقطعت اخبار بديعة . في صباح يوم صيفي شوهد الاطفال يجرون في اتجاه شروق الشمس ، وشوهد رجال الدرك والشرطة والقوات المساعدة يطاردون الاطفال . تساءل الناس عن السبب . تضاربت الاقوال : قيل ان سيدة وجدت مقتولة في ربوة تطلع من جهتها الشمس ، وقيل ان مكانا ما في الربوة ملطخبالدم ولا توجد جثة ، وقيل ان ثمة ملابس امراة ، وقيل ...... الا ان احدا لم يجزم بحقيقة الامر . اتفق الكل على ان الحقيقة توجد فقط عند الاطفال . كل المدن الداخلية والساحلية تنتظر عودتهم لمعرفة اخر الاخبار . من يضمن عودة الاطفال احياء الينا والشرطة والدرك والقوات المساعدة تحاصرهم **منذ الصباح ؟ من يضمن عودة الاطفال احياء ، من .....** من ، من ...... ؟ .

برقيات

(١) ـ نقل شاهد عيان (سطوب) ان رجال الدرك والشرطة والقوات المساعدة (سطوب) في لحظة الدخول في عملية التفتيش (سطوب) عن النساء الحوامل (سطوب) باستعمال العصي والهراوات (سطوب) . تذكروا ان من بين النساء المقرفصات امام المنازل (سطوب) زوجات لهم ونساء من اسرهم (سطوب) .وقد توقفوا في نفس اللحظة عن التفتيش (سطوب) ورموا العصى والهراوات (سطوب) .

(٢) وقد شوهدت امراة في اخر النهار (سطوب) تتقدم لمكتب الوفيات (سطوب) لمستشفى احدى المدن او القرى (سطوب) . ومعها عدة اطفال وطفلات (سطوب) وقدمت لموظفي المكتب عريضة احتجاج (سطوب) . لان ثمة حالة نزيف غير قابلة للايقاف (سطوب) .

(٣) و ...... في لحظة محاصرة الاطفال والطفلات (سطوب) . تذكر رجال الشرطة والدرك والقوات المساعدة (سطوب) . ان من بين الاطفال المحاصرين (سطوب) اطفالا لهم (سطوب) . لذلك قرروا فك الحصار (سطوب) . دون ان تأتيهم التعليمات التي اعتادوا (سطوب) تلقينها (سطوب) . من اعلى (سطوب) لتحطيم (سطوب) . الاسفل (سطوب) .

الرباط : (المغرب) :

بحر الزمن الضائع

□ جابريل غارسيا ماركيز
□ ترجمة : حسن ذو الفقار

ولد جابريل غارسيا ماركيز عام ١٩٢٨ في قرية اركاتاكا الكولومبية . عمل صحفيا وادبيا ، وصدرت له مجموعات من القصص القصيرة والروايات ، وهو يعتبر اليوم احد اعظم الروائيين التقدميين في امريكا اللاتينية ، وتتصدر رواياته قائمة المطبوعات الادبية في اوربا . تتميز رواياته بتصعيد الواقع واضفاء عالم اسطوري على الحدث ، وليست كتاباته الرمزية سوى الوجه الاخر للحقيقة التي لا يمكن تصويرها بالاساليب الواقعية المألوفة .

قبيل نهاية كانون الثاني هاج البحر مرة اخرى ، وبدأ يغمر القرية بكومة من القاذورات . بعد اسابيع من نزق البحر غير المطاق ، كان كل شيء مسموما . بقي العالم ، على الاقل حتى كانون الاول القادم ، عديم الجدوى ، ولم يكن احد صاحيا بعد الساعة الثامنة . اما في السنة التي جاء فيها سنيور هربرت فلم يغضب البحر حتى في كانون الثاني . بالعكس ، فقد اصبح مستويا باستمرار واكثر لمعانا ، وفاحت منه في ليالي آذار الاولى رائحة الورد .

•

تنشقها توبياس . ووجدت حيوانات السرطان دمه حلوا ، وكان يقضي الجزء الاكبر من الليل في طردها من فراشه ، حتى يغير الريح اتجاهه فينام . وعلمه السهاد الطويل تمييز اي تبدل في الريح ، وحين شم عطر الورد ، كان لا يحتاج سوى فتح الباب ، ليعرف انه عطر البحر .

استيقظ متأخرا . اوقدت كلوديت لتوها النار في فناء البيت . كانت نسمة الهواء منعشة والنجوم في مواضعها ، وبسبب أضواء البحر كان على المرء ان يبذل جهدا ليعدها حتى الافق . كان توبياس بعد تناول القهوة لا يزال يشعر بمذاق الليل في حلقه .

قال توبياس متذكرا : « في هذا المساء حدث شيء غير مألوف » .

لم تلحظ بالطبع شيئا . كان نومها عميقا بحيث لم تتذكر احلامها ايضا .

قال توبياس : « كان عطر الورد ، وانا على ثقة انه جاء من البحر » .

قالت كلوديت : « لا اعرف رائحة الورد » .

ربما كانت على حق . جفت القرية ، وتشققت ارضها القاسية من البوتاسيوم ، وكان بين الحين والاخر يأتي احد الافراد بباقة من الزهور من مكان ما ، ليرمي بها في البحر في الموضع الذي قدمت فيه جثث الموتى الى الماء .

قال توبياس : « انه نفس العطر الذي كان للغريق من جوياكاميال » .



قالت كلوديت : « حسنا . فان كانت رائحـــة زكية ، فكن على ثقة ، بانها لم تأت من هذا البحر » .

كان بحرا مرعبا حقـا . وحين انحسرت الامواج في بعض الاوقات ، كانت طرقات القرية مغطاة بالسمـك الميت ، بينما الشباك لم تسحب معها غير القاذورات . ولم يقذف الديناميت على سطح الماء سوى ببقايا حطام سفن العهود القديمة .

والنساء القليلات اللاتي بقين مثل كلوديت فـــي القرية ، كن يحترقن من رغبة الانتقام . ومثلها ايضـا ربة البيت زوجة العجوز ياكوب التي استيقظت مبكرة في هذا الصباح على غير عادتها ، وجاءت لتتناول الفطور بعدم رغبة بدت في قسمات وجهها .

قالت لزوجها : « امنيتي الاخيرة هي ان ادفن حية » .

تفوهت بذلك وكأنها على فراش الموت ، وان جلست في النهاية القصية من المنضدة في غرفة الطعام ذات النوافذ الكبيرة ، حيث يتدفق سيل ضوء آذار خلال كل البيت ، وأمامها تربع العجوز ياكوب مثيرا جوعه المستقر . كان رجلا أحبها كثيرا منذ فترة طويلة ، ولم يتصور اي الم الا وكانت زوجته مصدره .

استطردت قائلة : « اريد ان اموت واثقة بأني سأدفن تحت التراب كالناس الشرفاء . لست على يقين تماما لكني سأرحل واطلب العطف لأدفن حية » .

قال العجوز ياكوب بروح هادئة : « لا ضرورة لان تطلبي من أحد ، فسأقوم بذلك بنفسي » .

قالت : « اذن دعنا نذهب ، لاني ساموت قريبا » .

نظر اليها العجوز ياكوب باهتمـــام . كانت عيناها فقط شابتين ، وغطت العقد مفاصل عظامها ، ولهـا مظهر الارض الحريرية ، وهي صفتها الدائمة والنهائية .

قال : « انك على احسن ما يرام » .

فتنهدت قائلة : « في هذه الليلة شممت عطر الورد » .

فقال العجوز ياكوب مهدئا : « لا تقلقي ، انها أمور تحدث للفقراء من أمثالنا » .

قالت : « لايوجد مثل هذا الامر ، وقد قمت بالدعاء دائما لاموت في حينه بعيدة عن هذا البحـر . لا يمكن ان يحل عطر الورد في هذه القرية دون مشيئة الله » .

لم يخطر ببال العجوز ياكوب سوى ان يطلب منها منحه بعض الوقت ليرتب كل الامور . فقد سمع ان الناس لا يموتون ان ارادوا ، بل يموتون متى ارادوا ، لذا كان قلقا جديا لتنبوءات زوجته ، حتى انه سـأل نفسه ، ان كان شجاعا ما فيه الكفاية في اللحظة المعينة ليدفنها حية .

فتح في الساعة التاسعة الحانة التي كانت في السابق حانوتا . وضع كرسيين ومنضدة صغيرة مع لوحة لعبة الداما امام الباب ، ولعب طيلة قبل الظهيرة مع من شاءت الصدف ان يكون خصمه . ورأى من مكان مراقبته القرية في خرائب ، والبيوت المغطاة باثار الالوان القديمة المتاكلة في الشمس والاهلة للسقوط ، وجزءا من البحر في نهاية الشارع .

لعب كالعادة قبل الغداء مع دون ماخيمو غوميز . لم يتصور العجوز ياكوب احدا أكثر انسانية من هذا الرجل ، الذي عاش سليما حربين اهليتين ، وفقد في الثالثة عينا واحدة فقط . وبعد ان خسر متعمدا مباراة، طلب من دون ماخيمو مباراة ثانية .

سأله : » قل لي يا دون ماخيمو ، هل تستطيع دفن زوجتك حية » ؟

قال دون ماخيمو غوميز : « بالتاكيد ، وسوف لا ترتجف يدى » .

صمت العجوز ياكوب متعجبا . وبعد إن خسر افضل احجاره تنهد قائلا : « يبدو ان بيترا ستموت » . لم يفقد دون ماخيمو غوميز رباطة جأشه وقال : « في هذه الحالة ، لا تحتاج الى دفنها حية » . خطف حجرين وتوج ملكة ، ثم صوب نحو خصمه عينا رطبة الدموع .
« ماذا بها » ؟

قال العجوز ياكوب : « هذه الليلة شممت عطر الورد » .

فقال دون ماخيمو غوميز : « اذن سوف يموت نصف القرية . في صباح هذا اليوم لم يكن الحديث يدور عن امر آخر » .

كان على العجوز ياكوب ان يبذل جهدا شاقا، ليخسر مرة اخرى دون ان يهينه . ادخل المنضدة والكراسي واغلق الحانوت ، ثم ذهب ليبحث عن من احس بالرائحة. وفي النهاية كان توبياس فقط متأكدا من نفسه . لذا تقدم اليه برجاء ، ان يمر عليه وكأن الامر مصادفة ، ويقص كل شيء على زوجته .

اوفى توبياس بوعده . وكما لو كان يقوم بزيارة ، بدا في احسن ملابسه في الساعة الرابعة في الشرفة ، حيث قضت المراة كل فترة بعد الظهيرة تهيء ملابس الارامل للعجوز ياكوب .

تقدم بهدوء ، فانتفضت المراة مرتعبة ، وصرخت: « يا ايها الرب القديس ، ظننت انه الملاك جبرائيل » .
قال توبياس : « ترين ، ليس هو ، بل انا ، واتيت لاقص عليك شيئا » .

عدلت في نظارتها وانهمكت في عملها مرة اخرى .
قالت : « اعرف ما ستقوله » .
قال توبياس : « لا شيء بالمرة » .
« انك شممت هذه الليلة عطر الورد » .
فقال توبياس يائسا : « كيف تعرفين ذلك » ؟
قالت المراة : « يكون للمرء في عمرى وقت كاف للتفكير ، فيصبح في النهاية قديرا على التنبوء » .
انتصب خجلا العجوز ياكوب ، وكان يسترق السمع من خلف جدار الحانوت ، ثم تراجع وبدا في الشرفة ، وقال : « اذن لم يكن ما آمنت به حقيقة » .
قالت دون ان ترفع راسها : « هذا الشاب يكذب، انه لم يشم شيئا » .

قال توبياس : « كان ذلك حوالي الحادية عشر ، وكنت اطرد لتوى السرطان » .

انهت العجوز اصلاح ياقة ، وقالت باصرار : « اكاذيب . كل العالم يعرف انك محتال » . قصت باسنانها الخيط ونظرت الى توبياس من فوق نظارتها ، واستطردت : « لا اعرف فقط ، لماذا بذلت جهدا ، وطليت شعرك بالفازلين ، ولمعت حذاءيك ، لتظهر هنا بوقاحة » .

بدا توبياس منذ ذلك الحين يراقب البحر . علق سريره الشبكى في مدخل فناء المنزل ، وقضى الليل منتظرا ، حين ينام الاخرون . سمع ليال طويله زحف السرطان اليائس ، يحاول تسلق الحبال ، وانقضت ليال عديدة حتى كفوا عن ذلك . واكتشف ان صريرهم كان اكثر حدة عندما تأخذ الحرارة بالارتفاع ، ويصبح في الرطوبة الخانقة لتموز صوت كالنحيب على الموتى. راقب توبياس في البداية البحر كالذين يعرفونه حقا : بنظرة نحو نقطة واحدة للافق . رآه يبدل الوانه ، رآه منطفئا مزبدا ، قذرا ، ورآه يقذف تجشأه المحمل بالنفايات حين تثير الامطار الكبيرة هضمه العاصف . تعلم شيئا فشيئا ان يراقبه كالذين يعرفونه حقا : دون اعارة الاهمية له ، وعدم نسيانه حتى في النوم .

ماتت في شهر آب زوجة العجوز ياكوب . وجدوها في الصباح ميتة في الفراش ، وككل الناس توجب تقديمها الى البحر دون ازهار . استمر توبياس منتظرا . انتظر طويلا حتى اصبح الانتظار اسلوب حياته . وفي احدى الليالي ، حين كان ينعم بالنوم في سريره الشبكى ، ايقن ان شيئا تبدل في الهواء . انخفضت وارتفعت هبة ريح، ملثما حدث حين افرغت سفينة شحن يابانية حمولة بصل متعفن في مدخل الميناء . ثم استقرت الرائحة ولم تترك مكانها حتى مطلع الفجر . وحين تيقن توبياس ان بامكانه مسكها بيده ، ليريها للاخرين ، قفز من سريره الشبكى ودخل غرفة كلوديت . هزها ثلاث مرات ، وقال : « انها هنا » . كان على كلوديت لتتمكن من النهوض ان تزيح الرائحة كشبكة عنكبوت. ثم ارتمت الى الخلف على غطاء الفراش الدافىء .
قالت : « يا للعنة » .

قفز توبياس نحو الباب ، وركض الى الشارع ، وبدأ بالصراخ . صرخ بكل قواه ، وتنفس الهواء بعمق ،

واستمر بالصراخ ، وسكت وتنفس الهواء بعمق ، وبقيت الرائحة مستقرة على البحر . لكنه لم يتلق جوابا من احد . اخذ يقرع بعنف بابا بعد آخر ، حتى البيوت الخالية ، الى ان انتقل صخبه الى الكلاب ، وايقظ كل الناس .

لم يشم كثيرون العطر . اما الاخررون ، وخاصة من تقدم بهم العمر ، فنزلوا الى الساحل ليتذوقوه . كان عطرا لزجا ، لم يترك مكانا لرائحة الماضي . عاد بعض الذين تعبوا من الشم الكثير الى البيوت . وانهت الاغلبية نومها على الساحل . وبحلول النهار ، كانت الرائحة نقية الى درجة ندموا على استنشاقها .

نام توبياس طيلة النهار تقريبا . وشاركته النوم اثناء الظهيرة كلوديت ، فقضيا هذه الفترة في مداعبات في الفراش ، دون ان يغلقا باب فناء الدار . فعلا في البداية كالديدان ثم كالارانب ، واخيرا كالسلاحف ، حتى اصبح العالم حزينا ومظلما مرة اخرى . كانت آثار ورد لازالت عالقة في الهواء . دخلت الغرفة في بعض المرات موجة من الموسيقى .

قالت كلوديت : « انها تأتي من كاتارينو ، ولابد ان احدهم قد جاء » .

جاء ثلاث رجال وامراة . ظن كاتارينو ان آخرين سيأتون ايضا ، وحاول ان يصلح الحاكي . وما ان عجز عن ذلك ، حتى توجه بطلبه الى بانشوا بارسيدو ، الذي كان يفهم في كل شيء ، ولم يكن لديه ما يفعله ، ويمتلك صندوق ادوات عمل ويدين ماهرتين . كان حانوت كاتارينو بيتا خشبيا على ساحل البحر ، له قاعة كبيرة وكراسي ومناضد صغيرة ، وحجرات عديدة في الخلف . شرب الرجال الثلاث والمراة صامتين امام البوفية ، وتثاءبوا بالتناوب ، وهم يراقبون بانشوا بارسيدو اثناء العمل .

بدأ الحاكي بعد محاولات عديدة بالعمل بصورة جيدة . وما ان سمع الناس بوضوح الموسيقى المنبعثة من بعيد ، حتى توقفوا عن حديثهم . نظروا الى بعضهم ، ولم يعرفوا للحظة طويلة ما يقولونه ، وتجلى لهم الان ، كم تقدم بهم العمر منذ المرة الاخيرة التي سمعوا فيها الموسيقى . التقى توبياس بكل العالم مستيقظا بعد الساعة التاسعة . جلسوا امام الباب وانصتوا الى اسطوانات حاكى كاتارينو القديمة في استسلام طفولى كمن يراقب كسوف الشمس . كانت كل اسطوانة تذكرهم باحد الموتى ، وبمذاق الاطعمة بعد مرض طويل ، او بشيء كان عليهم ان يقوموا به في اليوم التالى قبل سنين عديدة ، ولم يفعلوه ابدا من النسيان .

انتهت الموسيقى حوالي الساعة الحادية عشر .

ذهب كثيرون الى الفراش ، مؤمنين ان المطر سينزل ، لان غيمة قاتمة تعلقت فوق سطح البحر . لكن الغيمة انخفضت ، وسبحت لأمدٍ قصيرٍ فوق سطح البحر ، ثم غطست في الماء . بقيت النجوم فقط في الاعلى . ثم سرت نسمة من القرية حتى منتصف البحر ، وعادت برائحة الورد .

قال دون ماخيمو غوميز : « قلت لكم انها هنا مرة اخرى . انني على يقين بأننا سنشعر بها من الان كل ليلة » .

قال العجوز ياكوب : « ليحفظنا الرب . هذه الرائحة هي الوحيدة في الحياة ، التي جاءت متأخرة بالنسبة لى » .

لعبا الداما في الحانوت الخالي ، دون اعارة الاهتمام لموسيقى الاسطوانات . كانت ذكريات ياكوب قديمة ، ولم تكن هناك اسطوانات قديمة تكفي لتغطى عليها .

قال دون ماخيمو غوميز : « بالنسبة لي ، فلا اعتقد اذا ما ابتلع المرء الارض كل هذه السنين العديدة ، ورغبت نساء عديدات بفناء دار صغير ليبذرن فيه الزهور ، فليس من المدهش ان يشم المرء مثل هذه الرائحة ، ويبقى رغم ذلك مؤمنا ان له سببا » .

قال العجوز ياكوب : « لكننا نشمها بطاقتي انفنا» .

قال دون ماخيمو غوميز : « ومع ذلك ، ففي الحرب عندما انهزمت الثورة ، كانت رغبتنا شديدة الى جنرال بحيث ظهر لنا الدوق مارلبورو لحما ودما . ياكوب ، لقد رايته بعيني » .

تجاوز الوقت الساعة الثانية عشر . وما ان بقي العجوز ياكوب وحده حتى اغلق الحانوت ، وحمل الضوء الى حجرة النوم . ومن النافذة التي برزت حادة في اضواء البحر ، راى الصخرة التي كانوا يرمون منها الموتى الى البحر .

نادى بخفوت : « بيترا » .

لم تستطع سماعه . كانت تبحر في هذه اللحظة في ظهيرة مشرقة قرب سطح الماء في خليج البنغال . رفعت راسها لتنظر خلال الماء كما لو كانت تنظر من نافذة مضاءة لباخرة عملاقة . ولم تتمكن مع ذلك رؤية زوجها الذي كان في هذه اللحظة يستمع من جديد الى حاكى كاتارينو في النهاية الاخرى من العالم .

قال العجوز ياكوب : « ليكن جليا لك ، فمنذ اقل من ستة اشهر اعتبروك مجنونة ، ويتلذذون الان بالرائحة التي جلبت لك الموت » .

اطفأ الضوء وآوى الى الفراش . بكى طويلا بكاء العجائز الخافت المؤلم ، ونام بسرعة .

انتحب بين حلمين : « لو كنت اقدر ، لرحلت من هذه القرية » . « اذهب الى الشيطان ، ان كانت لدى عشرين بيزوز على الاقل » .

بقيت منذ تلك الليلة الرائحة عدة اسابيع فوق البحر . خضبت خشب البيوت والاغذية وماء الشرب ، ولم تبق بقعة خالية منها . خاف كثيرون ان يجدوها في بخار برازهم . الرجال والنساء الذين جاءوا الى حانوت كاتارينو ، رحلوا في يوم جمعة ، وعادو يوم السبت مع حشد كبير من الناس . وفي يوم الاحد جاء اناس اكثر . كانوا يحتشدون في كل مكان ، باحثين عن المأكل والمسكن ، حتى ضاق بهم الشارع .

وجاء اناس اكثر . عادت النساء اللاتي تركن القرية حين ماتت الى حانوت كاتارينو . كن اكثر سمنة وتبرجا ، وجلبن معهن اسطوانات حديثة لم تذكر احد بامر ما . وجاء بعض سكان القرية القدماء . اصبحوا اغنياء جدا في مكان ما ، وعادوا يتحدثون عن غناهم ، وان كانوا يرتدون نفس الملابس التي رحلوا بها . جاءت فرق الالات الموسيقية الهوائية ، والتومبلة واليانصيب ، والمنجمين ، ورماة المسدسات ، ورجال حول اعناقهم الثعابين ، وآخرون باعوا اكسير الحياة الابدية . جاءوا لاسابيع عديدة ، حتى بعد ان سقطت الامطار الاولى ، واصبح البحر عكرا واختفت الرائحة مرة اخرى .

جاء قس مع اخر الناس . تجول في كل مكان ، واكل خبزا كان يغطسه في قدح من القهوة والحيب ، ومنع تدريجيا كل شيء جاء قبله : لعبة اليانصيب ، والموسيقى الجديدة وطريقة الرقص على انغامها ، وحتى العادة الجديدة للنوم على الساحل . وخطب في احدى الاصائل موعظة في منزل ملخور عن رائحة البحر .

قال : « لنحمد الرب يا اطفالي ، لان هذه الرائحة هي رائحة الرب » .

قاطعة احدهم : « من اين لك ان تعرف يا ايها القس ، ان كنت لم تشمه » .

قال : « لا التباس في الكتاب المقدس فيما يتعلق بهذه الرائحة . نحن في قرية مختارة » .

تنقل توبياس وسط الاحتفال من مكان الى آخر كالسائر في نومه . اخذ معه كلوديت ليريها النقود . تخيلا انهما يلعبان الروليت بكميات جسيمة من النقود ، وصارا يحسبان ، فتبين لهما انهما غنيان بصورة خارقة بالفضة التي يمكن ان يكسبانها فليس وحدهما فقط ، بل كل الافراد الذين ملاؤا القرية ، راوا في احدى الامسيات كمية من النقود ضاقت بها مخيلتهم .

كانت الامسية التي جاء فيها سنيور هربرت . ظهر فجأة ، ووضع وسط الشارع منضدة ، وعلى المنضدة صندوقين كبيرين مملوئين حتى الحافة بالاوراق النقدية . كانا يحويان نقودا كثيرة ، لم ينتبه اليهما احد في البداية ، لان اي امرىء لم يصدق امكانية هذه الحقيقة . ولكن حين بدا سنيور هربرت بقرع جرسا ، آمن الناس اخيرا ، واقتربوا لينصتوا اليه .

قال : « اني اغنى رجل في العالم ، وعندي كمية كبيرة من النقود ، لا اعرف ماذا افعل بها . وبما اني املك اضافة اليها قلبا كبيرا ، قلما يتسع له مكانا مناسبا في صدري ، اتخذت قرار السفر في العالم ، وحل مشاكل الجنس البشري » .

كان ضخما وقاني الحمرة . تكلم بصوت عال وبدون انقطاع ، وحرك في الوقت ذاته يدين دافئتين متلهفتين بدتا تعبتين باستمرار من الحلاقة . تكلم طيلة ربع ساعة ، ثم استراح ، وهز الجرس مرة اخرى وبدا الحديث من جديد . ولوح وسط حديثه احد من الجمهور بقبعة وقاطعه :

« طيب يا مستر ، لا تتحدث كثيرا ، بل ابدا بتوزيع النقود » .

اجاب سنيور هربرت : « ليس هكذا . ان بعثرة النقود بيني وبينك هكذا ، لا جدوى منها ، ناهيك عن انها طريقة غير عادلة » .

بحث بنظره عن الذي قاطعه ، واومأ اليه ان يقترب منه . اخلى له الحشد مكانا .

استطرد سنيور هربرت : « رغم ذلك ، ليسمح لنا هذا الصديق الفارغ الصبر ، ان نشرح له وفق اي نظام توزع الثروة » . مد يدا وساعده على الصعود .

« ما اسمك ؟ »

« باتريشيو » .

قال سنيور هربرت : « طيب جدا باتريشيو . ككل الاخرين لك ايضا منذ فترة مشكلة لا تستطيع حلها » .

نزع باتريشيو قبعته ، واومأ براسه موافقا .

« ماهي ؟ »

قال باتريشيو : « مشكلتي هي ، انني لا املك النقود » .

« كم تحتاج ؟ »

« ثمانية واربعون بيزوز » .

اطلق سنيور هربرت صرخة انتصار ، وكرر قائلا : « ثمانية واربعون بيزوز » . صفق له الحشد .

استطرد سنيور هربرت : « طيب جدا باتريشيو . قل لنا الان : في اي أمر لك دراية ؟ »

« في عدة امور » .

قال سنيور هربرت : « اختر امرا واحدا تتمكن القيام به بافضل صورة » .

قال باتريشيو : « حسن . استطيع تقليد الطيور »

ابدى الحشد استحسانه من جديد ، وتوجه سنيور هربرت الى الجمهور قائلا :

« اذن ايها السيدات والسادة ، ان صديقا باتريشيو الذي يقلد الطيور بصورة غير أعتيادية ، سيقلد ثمانية واربعين طيرا مختلفا ، ويحل بهذه الوسيلة المشكلة الكبرى في حياته » .

بدا باترشيو وسط الحشد الصامت المندهش

بتقليد الطيور . قلد الطيور المعروفة متنقلا من صفير الى نعيق ، واكمل العدد باصوات طيور لم يعرفها احد . طلب سنيور هربرت من الجمهور ان يصفق ، وقدم له ثمانية واربعين بيزوز .

قال : « والان ، ليتقدم الواحد بعد الاخر . سابقى هنا حتى هذا الوقت من غد ، لأحل المشاكل » . كان العجوز ياكوب على علم بكل مايجرى ، من تعليقات الذين مروا بمنزله . انتفخ قلبه مع كل خبر جديد ، واحس به يكاد ان ينفجر .

سال : « ما هو رايكم بهذا الامريكي ؟ »

هز دون ماخيمو غوميز منكبيه ، وقال : « لابد انه يحب الناس » ..

قال العجوز ياكوب : « لو كنت افهم في امر ما ، لتمكنت الان من حل مشكلتي الصغيرة . ليست قضية كبرى : عشرون بيزوز فقط » .

قال دون ماخيمو غيوميز : « انك تلعب الداما بصورة جيدة جدا » .

لم يبد العجوز ياكوب به اهتماما ، لكنه ما ان بقي وحده ، حتى لف لوحة الداما والاحجار في جريدة وذهب ليتحدى سنيور هربرت . انتظر الى منتصف الليل ليأتي دوره . اخيرا امر سنيور هربرت بحمل الصندوقين ، واستودعهم حتى الصباح القادم .

لم يذهب للنوم . ظهر في حانوت كاتارينو مع الرجال الذين حملوا الصندوقين ، وتبعه حشد من الناس مع مشاكلهم الى هذا المكان ايضا . قام بحل المشاكل الواحدة بعد الاخرى ، وكانت كثيرة الى درجة لم يبق في الحانوت سوى النساء وبعض الرجال ذوي المشاكل المحلولة . وبقيت ايضا امراة وحيدة في مؤخرة القاعة تروح ببطء بلافتة اعلان .

صرخت عبر القاعة : « مستر ، اتركني وشاني بعيدة عن احتفالك . ليست لي مشاكل .

هز سنيور هربرت منكبيه . استمر يشرب جعته الباردة بجانب الصندوقين المفتوحين ، في انتظار حل مشاكل جديدة . كان يتصبب عرقا . وبعد فترة قصيرة انسحبت امراة من الجماعة الجالسة حول منضدة مع العاهرة ، ووجهت اليه الحديث بصوت منخفض . كانت لها مشكلة ذات خمسمائة بيزوز .

سأل سنيور هربرت : « كم هو ما تحصلين عليه ؟»

« خمسة » .

قال سنيور هربرت : « تصوري انهم سيكونون مائة رجل » .

قالت : « ليس من المهم . فان حصلت على النقود مرة واحدة ، فسيكونون اخر مائة رجل في حياتي » . تأملها . كانت شابة جدا ، وذات عظام رقيقة، لكن عينيها اتسمتا باصرار شديد .

قال سنيور هربرت : « طيب . اذهبي الى الغرفة ، وسار سلهم الى هناك ، ومع كل واحد خمسة بيزوز » . وقف امام باب المنزل ، وهز الجرس . وجد توبياس حانوت كاتارينو مفتوحا في الساعة السابعة صباحا. كل شيء كان مظلما. أشرف سنيور هربرت وهو نصف نائم وثمل من الجعة على دخول الرجال الى حجرة الفتاة . تقدم توبياس ايضا . كانت الفتاة تعرفه ، واصابتها الدهشة حين راته يدخل الغرفة .

« انت ايضا ؟ »

قال توبياس : « قالوا لي علي ان ادخل . اعطوني خمسة بيزوز وقالوا لي : اسرع » .

سحبت الغطاء المبلل من الفراش ، وطلبت من توبياس ان يمسك طرفه . كان ثقيلا مثل كتان الرسامين. شدا طرفيه وعصراه حتى اخذ وزنه الطبيعي . قلبا الفراش ، فسال العرق من الجانب الاخر . انهى توبياس امره بصورة ما . وضع قبل ان يذهب خمسة بيزوز فوق كومة اوراق النقود النامية بجانب الفراش .

امره سنيور هربرت قائلا : « أرسل لي ما تستطيعه من الناس لنتمكن من الانتهاء قبل الظهيرة » .

فتحت الفتاة فجوة في بابها ، وطلبت جعة باردة . كان هناك رجال عديدون ينتظرون .

سألت : « كم ينقصون حتى الان ؟ »

قال سنيور هربرت : « ثلاثة وستون » .

لاحقه العجوز ياكوب طيلة النهار بلوحته للعبة الداما . واتى دوره اخيرا قبل المساء ، فقدم مشكلته ، وقبل بها سنيور هربرت . وضعا كرسيين ومنضدة صغيرة فوق المنضدة الكبيرة وسط الشارع ، وافتتح العجوز ياكوب اللعبة . فكر بالحركة الاخيرة منذ البداية، وخسر .

« اربعون بيزوز » . قال سنيور هربرت ومنحه حجرين كاسبقيه .

كسب مرة اخرى . كانت يداه تمسان بالكاد الاحجار . لعب بعينين مغمضتين ، وحدس فقط مواقع الخصم ، وربح مرة اخرى . تعب الحشد من المشاهدة. وعندما قرر العجوز ياكوب الاستسلام ، كان مدينا بخمسة الاف وسبعمائة واثنين واربعين بيزوز وثلاثة وعشرين سنتافوز .

لم يفقد السيطرة على نفسه . كتب الرقم على ورقة صغيرة وحفظها في جيبه . اغلق لوحة الداما ووضع الاحجار في العلبة ولفها كلها في الجريدة .

قال : « افعل بي ما تشاء ، ولكن اترك لي هذا الشيء . اعدك باني سالعب بقية حياتي ، حتى اجمع النقود » .

نظر سنيور هربرت الى الساعة .

قال : « يؤسفني جدا ، فالوقت المحدد سينتهى

بعد عشرين دقيقة » . انتظر حتى أتأكد ان الخصم سوف لا يجد الحل ، واستطرد : « الا تملك شيئا آخر ؟ » .

« الشرف » .

قال سنيور هربرت : « اعني شيئا يتغير لونه اذا مسح المرء عليه بفرشاة صباغ مشبعة باللون » .

قال العجوز ياكوب وكأنه يفك لغزا : « الدار . انها ليست ذات قيمة ، ولكنها دار » .

بهذه الوسيلة حصل سنيور هربرت على دار العجوز ياكوب . وهكذا ايضا استولى على دور وممتلكات آخرين ، لم يتمكنوا كذلك الايفاء بتعهداتهم ، لكنه قام بتنظيم اسبوع للموسيقى والالعاب النارية والراقصين على الحبال ، وادار الاحتفال بنفسه شخصيا .

كان اسبوعا جديرا بالذكر . تكلم فيه سنيور هربرت عن المصير الرائع للقرية ، وحتى انه خطط مدينة المستقبل ذات الابنية الزجاجية الضخمة وحلبات الرقص على السطوح المستوية . عرض كل ذلك على الجمهور . نظر الناس متعجبين ، وحاولوا العثور على انفسهم بين السائرين الذين رسمهم سنيور هربرت بالالوان ، لكن هؤلاء كانوا انيقين الى حد تعذر عليهم الاهتداء الى انفسهم . تألموا من قلوبهم لاستغلالهم له هكذا . سخروا من رغبتهم في بكاء شعروا به في كانون الاول ، وعاشوا في ضباب الامل ، حتى هز سنيور هربرت الجرس ، واعلن نهاية الاحتفال ، ثم ذهب ليستريح .

قال العجوز ياكوب : « بسبب الحياة التي تعيشها، ستموت عن قريب » .

قال سنيور هربرت : « لدى نقود كثيرة ، تجعلني لا استطيع التفكير بالموت » .

رمى بنفسه على الفراش . نام اياما واياما ، وشخر كالاسد ، ومضت ايام كثيرة اخرى ، حتى تعب الناس من انتظاره . كان عليهم ان ينقبوا للاكل عن السرطان . وغدت اسطوانات كاتارينو الجديدة قديمة ، فلم يستطع احد سماعها دون دموع ، واضطر الى غلق حانوته .

بعد فترة طويلة من بدء سنيور هربرت بالنوم طرق القس باب العجوز ياكوب . كان المنزل مغلقا من الداخل. وكلما استنفد النائم الهواء ، كلما فقدت الاشياء وزنها ، وبدأ بعضها بالسباحة .

قال القس : « اريد التحدث معه » .

قال العجوز ياكوب : « عليكم ان تنتظروا » .

« ليس لدى كثير من الوقت » .

اصر العجوز ياكوب قائلا : « اجلسوا ايها السيد القس ، واعملوا اثناء ذلك معروفا ، وتحدثوا معي . فمنذ فترة لا اعرف شيئا عن العالم » .

قال القس : « الناس في هرب جنوني ، وقريبا ستصبح القرية كما كانت في الماضي . هذا هو الخبر الجديد الوحيد » .

قال العجوز ياكوب : « سيعودون ثانية ، حين يعبق البحر مرة اخرى بالورد .

قال القس « لكن علينا اثناء ذلك ان نحافظ بشيء ما على وهم من يبقون هنا . علينا البدء بسرعة في بناء بيت الرب » .

قال العجوز ياكوب :« اذن ، اتيت لتأخذ معك سنيور هربرت » .

قال القس : « هذا هو الامر ، فالمتهورون يتصدقون جدا » .

قال العجوز ياكوب : « انتظروا ايها السيد القس، ربما يستيقظ » .

لعبا الداما . كانت مباراة طويلة صعبة ، استمرت لايام عديدة ، لكن سنيور هربرت لم يستيقظ . اضطرب القس من القلق . تنقل في كل مكان وبيده صحن صدقات نحاسي ، واستجدى الحسنات لبناء بيت الرب ، لكنه لم يحصل الا على القليل . زاد شفافية من التوسلات الكثيرة ، وبدات عظامه تمتلىء بالاصوات ، ولم ينتبه احد الى ذلك . واخيرا وضع ملابسه في حقيبة صغيرة ، وفي آخر ما جمعه من نقود ، وودعهم الى الابد .

قال للذين حاولوا اثناءه عن عزمه : « سوف لاتعود الرائحة مرة اخرى . علينا ان نواجه الحقيقة بان هذه القرية واقعة في خطيئة مميتة » .

عادت القرية الى سابق عهدها حين استيقظ سنيور هربرت . تخمرت في المطر النفايات التي تركها الناس في الطرقات . واصبحت الارض من جديد خشنة وصلبة كالاجر .

تثاءب سنيور هربرت قائلا : « نمت فترة طويلة».

قال العجوز ياكوب : « قرونا » .

« اموت من الجوع » .

قال العجوز ياكوب : « كل العالم هكذا . ليس هناك حل آخر ، سوى ان تذهب الى الساحل وتنقب عن السرطان » .

عثر عليه توبياس كيف كان ينقب في الرمل وفمه مملوء بالزبد ، وتعجب ان الاغنياء يشبهون الفقراء في الجوع . لم يجد سنيور هربرت ما يكفي من السرطان . طلب قبيل المساء من توبياس ان يبحث معه في قاع البحر عن شيء يؤكل .

حذره توبياس قائلا : « اسمع ، فالموتى فقط يعرفون ما يوجد هناك في القاع » .

قال سنيور هربرت : « العلماء يعرفون ايضا . فلا زالت توجد تحت بحر حطام السفن سلاحف لذيذة اللحم . اخلع ملابسك ، ولندا » .

ذهبا . سبحا في البداية في اتجاه مستقيم ، ثم نحو الاسفل الى الاعماق ، حيث ينتهي اولا ضوء الشمس ، ثم ضوء البحر ، ولا يمكن رؤية الاشياء الا في ضيائها . مرا بقرية غارقة ، فيها رجال ونساء يمتطون الخيول ويدورون حول مقصورة موسيقى . كان يوما رائعا ، اينعت فيه الزهور بالوان حية في المغارس .

قال سنيور هربرت : « غرقت القرية في يوم احد حوالي الساعة الحادية عشر صباحا . لابد قد حصل انهيار ارضي » .

اراد توبياس ان يتجه الى الاعلى ، لكن سنيور هربرت اشار اليه ان يتبعه نحو القاع .

قال توبياس : « توجد هناك ورود ، اريد ان تتعرف كلوديت عليها » .

قال سنيور هربرت : « تستطيع ان تعود بهدوء الى هنا مرة اخرى ، اما الان فاني اموت من الجوع » . اندفع نحو الاسفل كاخطبوط له اذرع طويلة غامضة .

حاول توبياس البقاء بقربه ، وفكر بانه لابد ان تكون هذه طريقة سباحة الاغنياء . ودعا شيئا فشيئا بحر الحوادث ، ودخلا في بحر الموتى .

كان هناك عدد كبير من الناس ، حتى ان توبياس لم يصدق انه قد راى في العالم مثل هذا العدد . سبحوا دون حركة في مستويات مختلفة وافواههم الى الاعلى ، وكانت لوجوههم سيماء مخلوقات منسية .

قال سنيور هربرت : « انهم موتى قديمون جدا ، واحتاجوا الى قرون ليصلوا الى حالة الهدوء هذه » . وفي ماء اكثر عمقا ، توقف سنيور هربرت عند الذين ماتوا من عهد قريب . وصل اليه توبياس في اللحظة التي مرت به امراة شابة . كانت تسبح على جنبيها مفتوحة العنينين ، يتبعها سيل من الازهار .

ادخل سنيور هربرت سبابته في الفم ، وبقي على هذه الحالة حتى مرت به آخر الازهار .

قال : « انها اجمل امراة رايتها في حياتي » .

قال توبياس : « هي زوجة العجوز ياكوب ، وتبدو اكثر شبابا بخمسين عام ، لكنها هي بالتاكيد » .

قال سنيور هربرت : لقد رحلت كثيرا . فهي تسحب خلفها ازهار كل البحار » .

وصلا الى الاعماق . دار سنيور هربرت عدة مرات فوق ارض تشبه الاردواز المحروث . تبعه توبياس . وحين اعتاد على عتمة الاعماق ، اكتشف وجود السلاحف هنا . انتشرت في القاع الاف منها وكانها متحجرة .

قال سنيور هربرت : « انها حية ، لكنها نائمة منذ ملايين السنين » .

قلب احداها . دفعها برفق الى الاعلى ، فانزلق الحيوان النائم من بين يديه وصعد الى الجرف . تركها توبياس تمر به . ابصر السطح وراى البحر منقلبا .

قال : « انه عالم كالحلم » .

قال سنيور هربرت : « لمصلحتك الخاصة ، لاتخبر احدا . تصور الفوضى التي ستحدث في العالم اذا اطلع الناس على هذه الامور » .

حينما رجعا الى القرية ، كان الوقت قد قارب منتصف الليل . ايقظا كلوديت لتسخن ماءا . قطع سنيور هربرت راس السلحفاة ، ولكن حين قطعاها ، كان على ثلاثتهم ان يطاردوا القلب الذي قفز خلال فناء الدار ليقتلوه مرة اخرى . اكلوا الى ان انقطعت انفاسهم .

قال سنيور هربرت : « طيب توبياس ، علينا ان نواجه الحقيقة » .

« طبيعي » .

استطرد سنيور هربرت : « والحقيقة هي : ان هذه الرائحة سوف لاتعود ابدا! » .

« ستعود » .

تدخلت كلوديت في الحديث قائلة : « سوف لا تعود ، ومن الاسباب انها لم تكن هنا ابدا . انت الذي خدعت كل العالم » .

قال توبياس : « لقد شممت بنفسك الرائحة » .

قالت كلوديت : « كنت في تلك الليلة نصف مجنونة ، لكنني الان لا ادرك شيئا له علاقة بهذا البحر » .

« اذن سارحل » . قال سنيور هربرت ، واضاف موجها حديثه اليهما : « عليكما ان ترحلا ايضا . فبدلا من الجوع في هذه القرية ، هناك اشياء كثيرة يمكن القيام بها في هذا العالم » .

ذهب . بقي توبياس في فناء المنزل وعد النجوم الى الافق ، واكتشف انها زادت ثلاث نجمات منذ كانون الاول الماضي . نادته كلوديت ليدخل الحجرة ، لكنه لم يلتفت اليها .

اصرت كلوديت قائلة : « تعال الى هنا يافتى نحن لم نفعل مثل الارانب منذ قرون » .

انتظر توبياس فترة طويلة . واخيرا حين دخل الحجرة كانت كلوديت نائمة . ايقظها نصف يقظة ، لكنه

كان منهكا ، حتى خلطا بين الاشياء ، ولم يستطيعا ان يفعلا في النهاية الا مثل الديدان .

قالت بشكاسة : « انك متبلد . فكر اخيرا بشيء اخر » .

« انى افكر بشيء اخر » .

ودت ان تعرف هذا الشيء ، وقرر ان يخبرها بشرط ان لا تخبر به احدا . عاهدته على ذلك .

قال توبياس : « توجد في قاع البحر قرية ذات بيوت بيضاء وملايين من الازهار في مغارسها » .

رفعت كلوديت يديها الى راسها وقال بصوت مرتفع : « آه ياتوبياس ، آه ياتوبياس ، لا تبدأ بحق الله مرة اخرى بهذا الموضوع » .

لم يستمر توبياس في الحديث . تقلب الى حافة الفراش ، وحاول ان ينام . لكنه لم يتمكن من ذلك حتى الفجر ، حين تبدل اتجاه الريح ، وتركه السرطان وشانه .

****

جماليات المكان في الشعر

☐ تأليف : غاستون باشلار

☐ ترجمة : غالب هلسا

توضيح :ـ

سوف نقدم هنا مجموعة من الدراسات عن جماليات المكان . وهو موضوع جديد في علم الجمال يطرحه الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار من زاوية جديدة . انه يحاول ان يكتشف ابعاداً جديدة للصورة الشعرية من منطلق تأثرها بالمكان ـ البيت مثلا ـ ومن زاوية ماتحدثه في وجدان قاريء الشعر .

والواقع ان هذا ليس هو السبب الوحيد الذي دفعني الى تقديم هذه الدراسات . هنالك اسباب اخرى سوف اذكرها بايجاز :

لاول : ان باشلار اعتمد اساساً على الشعر والمكان الاوربيين وحاول ان يضفي عليهما صفة العالمية . غير اننا بمراجعة بسيطة لتراثنا الشعري العربي سوف نكتشف ان لنا خصوصيتنا في هذا المجال التي اطمع ان اقدم بعض جوانبها . فانني اتساءل ، مثلا ، كم من الوقت والجهد كان يمكن لباشلار ان يختصر لو انه عرف ان تراثاً ضخماً من الشعر العربي قد تركز على تذكر الفة المكان ، واعني بذلك التراث ، الوقوف على الاطلال ، كما ان باشلار يتصور البيت ـ كمكان للخلوة ولممارسة احلام اليقظة ـ انه محاط بجدران على الدوام . ولكنه لم يكن يتصور ان المكان المفتوح على السماء وعلى جميع الاتجاهات يمكن ان يكون مكاناً للخلوة ، مثل الصحراء .

الثاني : ان باشلار ينطلق من رؤية ظاهراتية . اي انه يدرس الظاهرة بمعزل عن معطياتها وعن علاقاتها بالظواهر الاخرى. وبهذا نتيح للقاريء ان يتعرف على هذا المذهب في التطبيق .

الثالث : ان الفكر الجمالي الشائع يعتمد اساساً ، في وطننا العربي، على دراسة دور الشعر واساليبه التعبيرية ، ولكن دراسة منابع الشعر واصوله مفتقدة. ولهذا فان هذه الدراسة سوف تكون جديدة، من هذه الزاوية على الاقل .

أن هذه الاسباب نفسها التي دعتني الى تقديم آراء باشلار عن جماليات المكان هي التي تدعوني الى دراسة جماليات المكان في ادبنا العربي ، ودراسة عناصر اربعة من المكان :

ـ البيت المصري الريفي ، كما يعرضه لنا عبدالحكيم قاسم في روايته « ايام الانسان السبع » .

ـ الدمن والاطلال .

ـ الضوء . واعني به ذلك الضوء البللوري الذي لايوجد مصدر مباشر له . انه يصور لنا في ادب المتصوفة بانه ضوء الجنة .

ـ الجامع .

وسوف يكون منهج دراستي قائماً على ربط الظواهر ببعضها . فالشاعر لا يتأثر بالبيت وحسب ولكنه يشارك في بنائه . وحين يبني الانسان بيتاً ، فهو يقدم ، ضمن اشياء أخرى متعددة ، رؤية للعالم. هذه الرؤية تؤثر بنفس القدر الذي يوءثر فيه البيت بالشاعر .

وتقسيم الدراسة سوف يكون كالتالي : ساقدم اراء باشلار في عدد من الفصول أحاول أن أوجز فيها اراءه . ثم اربعة فصول اخرىعن جماليات المكان العربي .

غ . هـ .

مقدمة

بقلم : اتيان جلسون

● جاستون باشلار رجل فذ ، وكذلك سيرة حياته ، اما عقله فهو الباهر بحق . لقد كان متواضعا الى حد ان قلائل من معاصريه يتذكرونه حين كان شابا، عندما كان يشق طريقه ببطء من الوظائف الحكومية الصغيرة الى كرسي استاذ الفلسفة في جامعة السوربون . ان باشلار الذي سوف يتذكرونه هو ذاك الشيخ الكيس ، المحبوب من تلاميذه الذين كان يكرس نفسه لهم بكرم غير اعتيادي ، واما بالنسبة لجيرانه فهم يتذكرونه عجوزا كان يحب ان يشتري حاجته من اللحم والسمك بنفسه .

واود ان اوضح ان اصول باشلار الريفية ومعرفته الوثيقة بما تنتجه الارض اثرت في تكوينه الثقافي وفي تأملاته الفلسفية . وبسبب جهوده الشجاعة استطاع باشلار ان يتلقى تعليماً جامعياً ، وينال كل الدرجات الجامعية المتاحة ، واصبح في نهاية الامر استاذاً في الجامعة . ولكنه خلاف لاكثرنا ، في فرنسا على الاقل ، لم يسمح لنفسه بأن يصاغ حسب الاساليب التقليدية في التفكير التي تطبع بها الجامعات طلابها . ورغم هذا فان تفوقه العقلي قد ادى به الى النجاح في كل مشروعاته الاكاديمية . كنا جميعاً نحبه ونعجب به ونحسده قليلا لأننا كنا نشعر بأنه يملك عقلا حراً لا تقيده التقاليد سواء في اختيار موضوعاته او معالجتها .

في هذا الكتاب المعنون (جماليات المكان) نجد آخر مرحلة في نشاطه الفلسفي . ان الصفحات الاولى من المقدمة التي كتبها لهذا الكتاب تشير الى ان باشلار كان يرغب في ان يشرح لجمهوره اسباب انصرافه الى المسائل الجمالية في الفترة الاخيرة من حياته .

حين كان فيلسوفاً شاباً انصرف باشلار الى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية ، وخاصة في مجال الفيزياء . لقد عرف في اول الامر واشتهر كمتخصص في فلسفة العلوم . وفي ثلاثة عشر مجلداً ، إن لم تخني الذاكرة ، جمعت بين الكفاءة العلمية والنفاذ الفلسفي اقام شهرته في هذا المجال . ان عمله كاستاذ جامعي قد قام على النقد الفلسفي للفكر العلمي المبني على شكل متحرر من المنهج العقلاني ، مختلف تماماً عن اسلوب التفكير التجريدي السائد في هذا المنهج . لقد انصرف كلية الى فن استعمال العقل كوسيلة لتحقيق اكبر اقتراب ممكن من الحقيقة العينية .

بدا مستقبل باشلار آنذاك واضحاً . فيما دام قد تخصص في فلسفة العلوم فقد كان من المتوقع ان يكتب عدداً من الكتب عن ذلك الموضوع . ولكن الامور لم تسر على هذا النحو ، كانت البداية عندما نشر كتاباً ، على غير توقع ، يحمل هذا العنوان الغريب « التحليل النفسي للنار » . اتذكر بوضوح رد فعلي الاول ، كان : ما ذا سيقولون ؟ وكنت اعني : نحن ، زملاؤه . اي انه بعد اختياره استاذاً لتدريس فلسفة العلوم وقيامه بذلك بنجاح لعدة سنين لم نكن نرغب ان نراه يحول اهتمامه الى التحليل النفسي وعلى نحو غير تقليدي . لأنه ما سيحلله نفسياً ليس بشراً بل عنصراً مادياً .

تلا ذلك مجموعة من الكتب لها نفس الطابع : الماء والاحلام ، الهواء واحلام اليقظة ، الارض واحلام يقظة الارادة ، الارض وحلم الراحة . وهكذا تحول باشلار من عالم العقل والعلم الى الخيال والشعر . كان كل شيء في هذه الدراسات جديداً وانا متيقن ان اهميتها الكاملة لم تتكشف بعد والاغلب انها ستظل كذلك ، لأن ما يسميه باشلار بالخيال هو قوة خفية جداً تجمع بين كونها قوة كونية وكونها وظيفة سيكولوجية .

في مقدمة (النار والاحلام) عاد بجراة الى اقدم المقولات الفلسفية ــ ازعم انني استطيع تفسير سبب عودته الى ذلك ــ . لقد ميز باشلار بين نوعين من الخيال: الخيال الشكلي والخيال المادي . والمسألة الاساسية انه رأى انهما فاعلان في الطبيعة وفي العقل الانساني . في الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة : مثل الازهار . في حين ان الخيال المادي يهدف عكس ذلك الى انتاج ماهو بدائي وخالد في الوجود. في داخل العقل الانساني يكون الخيال الشكلي مغرماً بالطرافة وبالجمال الفاتن ، وبالتنوع ، وبالمفاجأة في الاحداث ، بينما ينصرف الخيال المادي الى عناصر الديمومة في الاشياء . ان الخيال المادي في الانسان وفي الطبيعة يفرز بذوراً . وفي تلك البذور يكمن الشكل في المادة بعمق . ان صور الخيال الشكلي ، اي صور الاشكال الحرة قد نالت من الفلاسفة ما تستحق من اهتمام . وبهذا كان يشعر باشلار بانه يقوم بعمل رائد حين ينصرف الى صور المادة . وهذه الصور ، بالطبع ، تتضمن عنصراً شكلياً . الا ان هذه (الصور المباشرة للمادة) ، كما يسميها باشلار ، كامنة في المادة ، لاتنفصل عنها . وكان باشلار مدركاً انه حين يجتذب اهتمام الفلاسفة الى الخيال المادي فانه يحدد مفهوماً جديداً « نحتاج اليه بالحاح للقيام بدراسة كاملة للخلق الشعري » وبكلمة اخرى كان باشلار ينصرف عن فلسفة العلوم الى فلسفة الفن والى علم الجمال .

وكان هذا يحتاج الى قدر كبير من العناية ، خاصة بالنسبة الى ذهن كان يدرس لعدة سنين تحولات العقل العلمي المعقدة ، والمحددة في الوقت ذاته . انه ابتداء من السطور الاولى لهذا الكتاب ، كما سوف نرى ، ايقن باشلار ان عليه ان ينسى كل ما حصل عليه من معرفة وكل العادات التي رسخت لديه خلال سني تأمله العلمي ما دام ينبغي ان يعالج بشكل مثمر المسائل التي يطرحها الخيال الشعري . وبالنسبة لي ، على الاقل ، فان الفقرة الاولى في مقدمة هذا الكتاب هي واحدة من المساهمات الكبرى المعاصرة في فلسفة الفن ، وخاصة مسألة المنهج(١) ، انها تفتح عهداً جديداً في هذا المجال . فهو من خلال التحديد الدقيق لمباديء التفسير الصحيح للفن وتمييزها عن تلك الاسس التي كانت تحكم فلسفة الفن طيلة التاريخ قد فعل كل ما يمكن القيام به ليؤسس

خصوصية تميز فلسفة الفن عن غيرها من فروع الفلسفة

ان اكتشاف الوسيلة التي فعل بها ذلك هي مهمة القاريء الذكي ، لأنني اعتقد ان التعيق على الاعمال الفلسفية اكثر طولا من تلك الاعمال واقل وضوحاً ، كل ما اردته هو ان اشير الى اصالة رجل انفرست جذوره بعمق في تراب الحياة اليومية . وهو بهذه الصلة الحميمة بظواهر الطبيعة العينية ، وبعد ان تعمق في دراسة نظرية المعرفة استسلم الى دافع لايقاوم لأنه دافع يتواصل مع تلك القوى التي تخلق وسائل المعرفة . وقد وجد ضالته المنشودة في الشعر . وقد ادى هذا بباشلار الى اصدار مجموعة من الدراسات حول هذا الموضوع ، ومنها هذا الكتاب الذي وصل الى حد الكمال(١) .

ايضاح

يؤكد باشلار في كتابه هذا ــ جماليات المكان ــ انه يتبنى الفلسفة الفينومينولوجية ، وهي ما يطلق عليه في اللغة العربية **الظاهراتية** ، وسوف احاول هنا ان اقدم شرحاً مبسطاً ومختصراً لهذا المذهب الفلسفي .

وهو ، كنظرية للمعرفة ، يرى ان الاحاسيس فقط هي الموضوع المباشر للمعرفة ، ولكنها ، كفلسفة سائدة الآن ، قد اسسها الفيلسوف الالماني ادموند هوسرل (١٨٥٩ ــ ١٩٣٨) .

الفكرة المركزية في هذا المذهب هي « الوعي المتقصد » او « قصدية الوعي » اي انه متجه الى موضوع . وهو بهذا يؤكد المقولة الفلسفية المثالية : « انه لايوجد موضوع دون ذات . »

وفي دراستها للظاهرة ، تؤكد هذه الفلسفة على مقولتين يجب توفرهما :

الاولى : الامتناع عن اصدار حكم على العالم الموضوعي يتعدى حدود التجربة الذاتية .

الثانية : اعتبار المعرفة الذاتية ليست معرفة بالعالم الموضوعي بل وعياً متجاوزاً ــ اي ان يتجاوز الظاهرة والخبرة .

وقد تأثر بهذه الفلسفة فلاسفة مثل هايدجر ، سارتر ، ميرلو بونتي وغيرهم .

البيت . من القبو الى العلية (١)

دلالة الكوفي

من هو هذا الذي يدق باب البيت ؟
باب مفتوح ، ندخله .
باب مغلق ، معتكف
نبض العالم يخفق خلف بابي .
بيير البير بيرو

ــ ١ ــ

يحتل البيت مكانة هامة في دراسة المكان من الداخل ، وفي دراسة قيم الألفة في داخل هذا الحيز . ولكن يتوجب علينا ان ندرسه بكليته وكل تعقيده ، وان نحاول ان ندمج كل القيم الخاصة المرتبطة به ونوحدها في قيمة واحدة اساسية . نؤكد هذا لأن البيت يمدنا بمجموعة مختلفة من الصور من جانبا ، ويمدنا في الوقت ذاته بمجموعة مترابطة من الصور . وفي كلتا الحالتين سوف ابرهن على ان الخيال يضفي اضافات على الواقع . ان علاقة ما ، نوعاً من الانجذاب نحو نمط معين من الصور هو الذي يجعل هذه الصور تتركز حول البيت وترتبط به .

دعونا نفترض اننا تجاوزنا كل البيوت التي عشنا فيها لمدة تطول او تقصر ، وتجاوزنا البيوت التي رغبنا او حلمنا ان نسكن فيها ... اذا فعلنا ذلك فهل نستطيع ان نحدد جوهرا راسخا ، او اساسا عاما يعبر ويحوي القيمة الاساسية لكل تصوراتنا عن الألفة المحمية ؟ هل نستطيع ان نجد ما هو جوهري في البيت ؟ هذه هي المسألة الرئيسية .

حتى نحل هذه المسألة لا يكفي ان نعتبر البيت « شيئاً » بامكاننا ان نصدر احكامنا عليه ونكون احلام يقظة حوله . فبالنسبة للفينومينولوجي ، وللمحلل النفسي ، ولعالم النفس لا تقتصر مسألة البيت على اعطاء وصف له ، او ذكر مختلف اجزائه وتبيان وظيفة كل جزء ومدى ما يمنحنا من الراحة . بل على عكس هذا تماماً ، اذ يجب علينا ان نتجاوز عن وصف البيت سواء أكان ذلك الوصف موضوعياً او كان ذاتياً ، او ، بمعنى آخر ،

سواء اكان هذا الوصف يهدف الى تقديم حقائق خاصة بالبيت او عرض انطباعات عنه . ان ذلك لابد منه حتى نتمكن من معرفة السمات الاساسية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الانحاء مع الوظيفة الاساسية للسكنى . فقد يقدم لنا عالم الجغرافيا او عالم الاثنوغرافيا(٢) اوصافا مفصلة لمختلف انواع البيوت المسكونة ، اما بالنسبة لعالم الفينومينولوجيا فهو سوف ينصرف الى البحث عن البذرة الجوهرية والمؤكدة والمباشرة لما يوفره هذا النوع او ذاك من البيوت من راحة وسعادة . ان هذا العالم يجد ان مهمته الاولى حين يدرس كل مكان للسكنى هو اكتشاف السمة الاساسية فيه . وتلك هي ، بالطبع ، وظيفة البيت .

ان كثيرا من المسائل سوف تطرح نفسها اذا اردنا تحديد الحقيقة العميقة للملامح والسمات الدقيقة التي يحتويها ارتباطنا بمكان ما . وبالنسبة لعالم الفينومينولوجيا فان هذه الملامح والسمات الدقيقة تصبح تخطيطات اولية لظاهرة سايكولوجية ، وذلك لانها ــ هذه الملامح والسمات ــ ليست زخرفاً زائداً ، ولاتزويقاً سطحياً . ولهذا يتوجب علينا ان نفسر الكيفية التي نسكن فيها في مكاننا ذي الاهمية الحيوية ــ البيت ــ ، وان يتم هذا التفسير في توافق مع جدل الحياة (ديالكتيكها) ، وان ينفذ التفسير الى شرح الوسيلة التي نرسي بها جذورنا يوماً بعد يوم في « مكان ما في هذا العالم . »

البيت هو مكاننا في هذا العالم ــ انه كوننا ــ . ان كتاباً كثيرين يتحدثون عن البيوت البائسة ، بيوت الفقراء . انهم لا يجدون الكثير مما يمكن قوله عن امثال هذه البيوت . والخطأ في هذه الرؤية للبيت يكمن فيكونها معايشة من الخارج : اي مجرد وصف موضوعي للبيت . وهم بهذا يغفلون المسألة الجوهرية في البيت ، وهي رؤية ساكنه له ، باعتباره مكانا مارس فيه احلام اليقظة والتخيل، ان هذه الرؤية تنفذ الىسمة البيتالجوهرية: عراقته وبدائيته .

ان حياة الانسان البالغ اصبحت تفتقد الكثير من المزايا الجوهرية ؛ ان علاقته بالكونقد صارت هشة. وذلك يعود الى انه لم يعد يعيش تلك المشاعر التي كانت ترتبط بكون الاول ، وهو البيت . وهو يغرق نفسه، بدلا من ذلك ، بالتجريدات . حين يحاول الفلاسفة ، مثلا ، ان يعبروا عن « الوعي بالعالم » فهم يلجأون الى اكتشاف الكون من خلال تلك اللعبة الجدلية بين « الانا » و « ما ليس انا » . وهم بهذا يكتشفون الكون الفسيح قبل ان يكتشفوا البيت ، اي يكتشفون الكون قبل ان يكتشفوا مكان راحتهم .

ان نقطة البداية الحقيقية لدراسة علاقة الانسان بالكون ــ وهي في الوقت ذاته المصدر الاساسي للصور الشعرية ــ من الزاوية الظاهراتية هي البيت ، واذا ما استكشفنا القيم المحتواة فيه فاننا سوف نكتشف ان البيت هو « ما ليس انا » الذي يحمي ويحافظ على « الانا » .

في البداية نقول : « ان كل مكان مأهول يحمل جوهر فكرة البيت » . وهذه هي احدى فعاليات الخيال الانساني حين يشهد مكاناً يشكل الحد الادنى للمأوى . وسوف نرى كيف ان الخيال الانساني يبني (جدرانا) من ظلال دقيقة للغاية ، خالقاً منها حماية وهمية ، وسوف نرى عكس ذلك يحدث حين يرتجف الانسان رعباً خلق جدران سميكة . وباختصار فانه طبقاً لجدل لانهائي بين الانسان والمكان ، فان الانسان يعيد صياغة البيت من حيث انه يعيش تجربة البيت واقعياً من خلال التذكر واحلام اليقظة . اننا لا (نعيش) تجربة البيت من خلال سماته الايجابية ولا من خلال الاوقات التي تتبين فيها منافعه ، لاننا نسكن بيتاً جديداً فان تاريخاً ماضياً بكليته يقطن معنا فيه . ان احلام يقظتنا التي تدور حول البيت ، تغوص الى عمق بحيث تنفتح امامنا منطقة من الذكريات تذهب **الى اقدم من تاريخ ذكريات الانسان .** ان البيت ، مثله مثل النار والماء ، سوف يتيح لي في الفصول القادمة استرجاع **لمحات** من احلام يقظة سوف تضيء لنا ذلك الدمج بين القديم جداً والمستعاد من الذكريات .

في هذه المنطقة التي تنفتح لنا على تاريخ بعيد جدا تظل الذاكرة والخيال متصلين ، كل واحد منهما يتعمق الآخر . ان كليهما يجسدان التحام الذكرى والصورة. لهذا فاننا لا نعيش تجربة البيت من خلال معايشة يومية له . من خلال الاحلام(٤). فان مختلف البيوت التيعشنا فيها تتداخل وتحتفظ بذكرياتها الماضية . وعندما نسكن بيتاً جديداً ، وحين تتوارد الينا ذكرى البيوت الاخرى التي عشنا فيها من قبل فاننا ننتقل حينئذ الى ارض الطفولة غير المتحركة ــ غير متحركة بنفس الطريقة التي تكون فيها الذكريات البالغة القدم ــ . وبهذا نعيش تثبيتات(٥) وهي تثبيتات السعادة . اننا نشعر بالراحة حين نستعيد ذكريات الحماية التي يمنحها لنا البيت . **وحتى نستطيع ان نحتفظ بذكرياتنا فيجب ان تكون مرتبطة بمكان مغلق ، وفي الوقت ذاته نحتفظ بها في الذهن كصور** . ان ذكريات العالم الخارجي لا تملك قط النسق ــ اللوني والصوتي ــ الذي يميز البيت ، وعندما نستعيد ذكريات العالم الخارجي فاننا نضيف الى رصيد

ذكرياتنا عن البيت رصيداً جديداً . **اننا لسنا مؤرخين حقيقيين ، بل نحن اقرب الى الشعراء ، وقد تكون انفعالاتنا ليست اكثر من تعبير عن الشعر الذي فقدناه .**

وهكذا فاننا حين ندرس صور البيت مع التأكيد على عدم الفصل بين الذاكرة والخيال فاننا نأمل ان نجعل القارىء يشعر بكل المرونة السيكلوجية التي تمتلكها الصورة (الشعرية) التي تحرك انفعالنا من عمق لا يمكن لنا تصور مداه . فمن خلال الشعر ـ ربما اكثر من التذكر ـ نستطيع ان ننفذ الى العمق الشعري الاكثر عمقاً للبيت كمكان .

وبهذا فانه لو طلب الي ان اذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت : البيت يحمي احلام اليقظة ، والحالم ، ويتيح المجال للانسان ان يحلم بهدوء . ان الفكر والتجربة ليسا الوحيدين اللذين يحددان القيم الانسانية . فان القيم التي تنتمي الى احلام اليقظة تسم الانسانية في العمق ، اذ يمتلك حلم اليقظة ميزة الاكتفاء الذاتي لأنه يستمد الاستمتاع من وجوده ذاته . ولهذا فان الاماكن التي مارسنا فيها احلام اليقظة تتجسد مرة اخرى في حلم يقظة جديد ، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت السابقة التي سكناها نعيشها مرة اخرى كاحلام يقظة ، فان هذه البيوت تعيش معنا طيلة حياتنا .

الآن يتضح هدفي : يجب ان ابرهن ان البيت هو واحد من اهم عوامل دمج افكار وذكريات واحلام الانسانية . ان الماضي والحاضر والمستقبل تضفي على البيت ديناميات مختلفة ، تتداخل احياناً كثيرة لتتعارض مع بعضها حيناً ، وتنشط بعضها حيناً آخر . ففي حياة الانسان ينحيّ البيت عوامل المفاجأة ويخلق اتصالا لا ينقطع ، ولهذا فانه بدون البيت يصبح الانسان كائناً موزعاً . ان البيت يصونه وهو يواجه أعاصير السماء والحياة ، فالبيت روح وجسد وهو عالم الانسان الاول . قبل ان « يقذف بالانسان الى العالم » فانه يجد مكاناً في (مهد) البيت . وفي احلام يقظتنا كلها يكون البيت مهداً كبيراً . . . إن حياة الكائن الانساني تبدأ محتواة ، مصونة ودافئة في احضان البيت .

ومن وجهة نظري كظاهراتي فانني ارى ان تلك الفلسفات الميتافيزيقية التي تنطلق من اعتبار الانسان كائناً مقذوفاً الى الوجود منذ لحظة ولادته قد قفزت فوق الأوليات ، حين سهت عن كون الانسان يولد في البداية في هناءة البيت . انها المرحلة التالية هي التي يقذف بها الانسان في العالم ، خارج البيت ، حيث يواجه عداء البشر والكون . . . ان الكائن الانساني يسيطر على جنة ارضية مادية ، تذوب في هناءة المادة . وفي هذه الجنة ينغمر الانسان ويتغذى بكل مزايا ومنافع الوجود.

حين نحلم ـ حلم يقظة ـ بالبيت الذي ولدنا فيه ، ونحن في اعماق الاسترخاء والتهويم ، فاننا ننخرط في ذلك الدفء الاصيل الذي يمنحنا إياه فردوسنا المادي(٦) هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الانسان المحمي داخل البيت . ان المهم هو تأكيد امتلاء البيت وشموله ، حيث الى هذا الامتلاء تعود بنا احلام يقظتنا . والشاعر يعرف جيداً ان البيت يحمل الطفولة ساكنة ، بلا حراك ، « بين ذراعيه » . يقول الشاعر ريلكه :

البيت ، قطعة المرج ، ياضوء المساء
فجأة تكتسب وجهاً يكاد يكون انسانياً
انت قريب منا للغاية ، تعانقنا ونعانقك .

ـ ٢ ـ

بفضل البيت تجد الكثير من ذكرياتنا مأوى لها . واذا كان البيت اكثر تعقيداً ، اي ان له قبواً وعلية ، واركانا منعزلة ودهاليز واروقة فان ذكرياتنا تكون اكثر تحديداً . خلال حياتنا كلها نعود اليها في احلام يقظتنا . وسوف ادرس هذه المسألة من زاوية ما يمكن ان اسميه بالتحليل الطوبوغرافي ، واعني به دراسة سيكولوجية منهجية للاماكن التي لها صلة حميمة بحياتنا . في مسرح الماضي المتجسد في الذاكرة يحافظ الديكور على الشخصيات في ادوارها الرئيسة . في احيان كثيرة نظن اننا نعرف انفسنا في مجال الزمان ، في حين ان ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في المكان الذي نشأنا فيه . ان الكائن الانساني لا يرغب في التلاشي ولهذا فانه حتى عندما يستعيد الماضي فانه يود ايقاف جريان الزمن. لأن الزمن في حالة جريان ولهذا يفقدنا الصلابة والثبات. ان المكان، في مقصوراته المغلقة ، يحتوي على الزمان مكثفاً . هذه هي وظيفة المكان .

حين نعود الى الماضي فاننا نجد ان تاريخنا يتجسد في صور . وحتى نستطيع ان نحلل وجودنا فاننا يجب ان نصل الى احلام يقظتنا التي مارسناها في أماكن اعتزالنا . في هذا المجال تصبح احلام اليقظة اكثر اهمية من احلام المنام ، ونكتشف انها تختلف عنها .

وفي دراسة فترات الاعتزال فاننا نبدأ بالتساؤل : هل كانت الحجرة كبيرة ؟ هل كانت العلية مكتظة بالاشياء ؟ وهل الاركان المنعزلة دافئة ؟ كيف كانت تضاء ؟ كيف كان الانسان في هذه الاجزاء من المكان يستطيع ان يحقق الصمت والهدوء ؟ كيف كان يتذوق الصمت الخاص بكل جزء يعتزل فيه ايحلم ؟

هنا يصبح المكان هو الشيء الوحيد لأن الزمن يعجز عن تسريع الذاكرة ، ان جهاز الذاكرة لا يسجل استمراراً زمنياً . اننا لا نستطيع ان نعيش استمراراً زمنياً مضى . نستطيع فقط ان نفكر فيه وهو فاقد كل

كثافة ، كتجريد . ان تجميد الاستمرارية في الزمان التي تتجسد نتيجة الاقامةالطويلة توجد فيوعبر المكان- موطن اللاوعي - . الذكريات ساكنة وكلما ازداد ارتباطها بالمكان كلما اصبحت اكثر وضوحا . ان وضع الذاكرة في حركة الزمان هو ما يلجأ اليه كاتب السيرة وهو يتوازى مع وضع تاريخي خارجي . ولكن الكتابة التأويلية وهي اكثر عمقاً من السيرة يجب ان تحدد الشخصية من خلال الغاء الروابط الزمنية في التاريخ للوصول الى معرفة حميمة بالانسان . فان الكشف عن الاماكن الحميمة اكثر اهمية من تحديد التواريخ .

التحليل النفسي يحدد الانفعالات في مراحل العمر المختلفة ، في حين ان انفعالاتنا تنضج في عزلتنا .

ان الاماكن التي عشنا فيها لحظات الوحدة، وعانينا فيها من الوحدة ، او استمتعنا بها فيها ، او اللحظات التي رغبنا فيها بأن نعتزل او سئمنا فيها من الوحدة تبقى -هذه الاماكن - راسخة في اعماقنا لاننا نرغب في ذلك . ومرجع هذه الرغبة ان مكان عزلتنا خلاق . يحدث هذا حتى ولو اختفى هذا المكان من حياتنا! نهائياً . اننا نعود الى هذه الاماكن في احلام المنام فتدفعنا الى حالة من الهناءة تكاد تكون سابقة على كل وضع انساني . وعندما نستعيد هذه الاماكن في احلام يقظتنا فاننا دائماً نعيد صياغتها حتى تبدو مريحة ومناسبة .

— ٣ —

قلت منذ قليل ان اللاوعي يقطن في اطار البيت . ويمكننا ان نضيف الى هذا انه سعيد باقامته لانه - اي اللاوعي - يقيم في مكان سعادته . ولكن على الانسان ، حتى يعيش ، ان يخرج من استرخاء اللاوعي ، ولهذا

فسوف ندرس هنا الاماكن التي تدعونا للخروج من ذواتنا. تقول مارسيلين فالمور :

« احمليني بعيداً ايتها الطرقات ... »

الطريق مكان جميل وديناميكي . وعندما استعيد بشكل ديناميكي الطريق التي (تصعد) الهضبة فانني اشعر بشكل يقيني ان للطريق عضلات ، او عضلات مضادة على الاصح ... ان علينا ان نوجد وسائط بين الواقع والرمز اذا اردنا ان نستخرج كل ما توحي به الطريق من حركة . عندما جلست جورج صاند بجوار طريق رملية صفراء رات الحياة في جريانها ، كتبت تقول:

« اي شيء اجمل من الطريق ؟ انها رمز وصورة لحياة نشطة ، متنوعة . »

على كل منا ، اذن ، ان يتحدث عن طرقه الخاصة، ومفترق طرقه ، ودكته التي يجلس عليها بجوار الطريق، يجب على كل واحد منا ان يعد خارطة كخرائط مساحي الاراضي لحقوله ومروجه المفقودة . يقول ثورو : ان خارطة حقوله محفورة في روحه ... المكان يدعونا الى الفعل ، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال .

لقد تحدث المحللون النفسيون كثيراً عن الاسقاط ، اي ان يلقي الانسان بمشاعره الداخلية على العالم الخارجي . ويمكننا ان ننقل فكرة الاسقاط هذه الى مجال احلام اليقظة ، ولكن هذا خارج عن موضوع بحثنا، ولهذا سوف اقتصر على دراسة قوة الجذب التي تمتلكها كل الاماكن الحميمة ، لايوجد مكان حميم واحد مثير للنفور ، مثل هذا المكان يتسم بالجاذبية دائماً .

— ٤ —

ان سمات المأوى بسيطة وعميقة الجذور في لاوعينا الى حد اننا نستطيع استعادتها بمجرد ذكر اسمها ، اكثر من ايراد وصف دقيق لها . ولهذا فان كلمة الشاعر ، بسبب صدقها ، تحرك اعمق اعماقنا .

ان رسم صورة مبالغ في جمالها للبيت يمكن ان تلغي الفته . ويصدق هذا على الحياة كما يصدق على البيت . ولكن ذلك يكون اكثر صدقاً بالنسبة لاحلام اليقظة . وذلك لأن بيوت الذاكرة الحقيقية ، التي تعاودنا المرة بعد المرة في الاحلام ، لا نستطيع وصفها بسهولة . فوصفها هو اشبه بتفريج الزوار عليها ، فنحن نستطيع ان نريهم الحاضر ، ولكن بيت الماضي المتجسد في الاحلام يجب ان يحتفظ بظلاله التي لايراها احد غيرنا . ويعود هذا لكون بيت الماضي ينتسب الى ادب العمق ، اي الى الشعر ، لا الى ذلك الادب المتدفق الذي يحتاج الى حكايات الآخرين حتى يستطيع تحليل الألفة . كل ما هو مطلوب مني حين اتحدث عن بيت الطفولة هو ان اضع نفسي في وضع الحالم ، الذي يؤدي بي الى عتبة حلم اليقظة ، حيث استطيع ان استرجع سكينة الماضي وسعادته . عندها استطيع ان انقل الى القارىء ذلك الرنين الصادق لصوت يكمن في اعماق اعماقي ، وهو نفس الصوت الذي نسمعه كلنا عندما نعود بالذاكرة الى ابعد ما تحمله من ذكريات ، او ربما نعود الى ما قبل الذاكرة ، الى عهد سحيق ، ممعن في القدم . ان ما نوصله للآخرين هو اعادة صياغة لذلك السر المستكن في داخلنا ، ولكننا نظل دائماً عاجزين عن طرحه بشكل موضوعي .

بعد ان يضيف **سان بيف** بيت الطفولة يقول :

« ليس شأنك يا صديقي ، انت الذي لم تشاهد هذا المكان ، وحتى لو شاهدته فلن تستطيع ان تشعر بتلك الانطباعات والالوان التي اشعر بها .... وليس لك ان تحاول ان تراه من خلال ما كتبته عنه : بل دع الصورة تطفو في داخلك ، تعبر خفيفة ، فاقل القليل منها يكفيك»

وعلينا هنا ان نذكر مفارقة فيما يختص بتذكر بيت

الطفولة ، اذا اردنا ان نكشف للقارىء سمات الألفة ـ اي مشاعرنا نحو بيت الطفولة ـ فعلينا ان نستثير في القاريء حالة من (تعليق) او الامتناع عن القراءة . لأن القاريء لا يستطيع تحويل استرجاعي لذكرياتي عن بيت الطفولة الى مدخل حلم اليقظة بالنسبة له الا حين يتوقف عن القراءة . **وعندما يكون الشخص الذي يسترجع ، شاعراً** ، فان روح القاريء تزدحم بالاصداء ، وتعيش تلك الذبذبات التي قال عنها منكوفسكي انها تمنح طاقة البدء في الوجود الحي(٧) .

ولهذا يمكننا الحديث ـ من زاوية فلسفة الأدب والشعر ـ عن (قراءة الحجرة) و (كتابة الحجرة .. او البيت) . لأن القاريء منذ البداية يتوقف عن القراءة ليتذكر اماكن طفولته . ففي حين انك تريد ان تحدث القاريء عن حجرتك ، وتثير اهتمامه بك ، تجد ان كل ما فعلته هو ان فتحت للقاريء باباً كحلم اليقظة . ان ملامح الالفة تدفع الى الاستغراق الى حد ان القاريء يتوقف عن قراءة حجرتي ليقرأ حجرته .

ان البيت الذي ولدنا فيه ينحفر في ذاكرتنا ليتحول الى مجموعة من العادات العضوية . بعد مرور عشرين عاما ، ورغم كل السلالم التي هبطنا او صعدنا عليها فاننا نحتفظ برودود فعلنا للسلم الاول . اننا نحاذر ان نتعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء ، فالبيت بوجوده الكلي ينفتح بأمانة لنا . فنفتح الباب الذي يصدر صريراً بنفس الحركة ، ونستطيع حتى في الظلام ان نعرف طريقنا الى الحجرة العلوية . ان ملمس اصغر ترباس يظل حياً في ايدينا .

اننا نندهش حين نعود الى البيت القديم بعد مرور العديد من السنين فنكتشف ان ابسط الايماءات واقدمها تستعيد حياتها فجأة ، دون ادنى تغيير . **وباختصار فان البيت الذي ولدنا فيه قد حفر في داخلنا مجموعة وظائف السكن** . ان مصطلح العادة لا يكفي لوصف ذلك الرابط بين جسدنا الذي لا ينسى وبين البيت الذي يستحيل نسيانه .

ان ذكريات الاحلام التي نستطيع استعادتها بمساعدة التأمل الشعري مختلطة وغير محددة . ان وظيفة الشعر العظمى ان تعيد الينا المواقف التي انتجت احلامنا . فالبيت الذي ولدنا فيه ليس مجرد تجسيد للمأوى بل هو ايضاً تجسيد للاحلام . فكل زاوية او ركن منه هي مكان استغرقنا فيه في احلام اليقظة . وفي كثير من الاحيان يحدد المكان حلم بقظة خاص به . ان عاداتنا في تكوين حلم محدد قد اكتسبت في ذلك البيت . فالبيت وحجرة النوم والعلية قدمت الاطار لحلم بقظة بلا نهاية ، ذلك الحلم الذي يستطيع الشعر وحده ان يحققه بشكل كلي . وعندما نضفي على البيت وظيفة كمأوى للاحلام فاننا نستطيع القول ان لكل انسان بيت للاحلام ، بيت ذاكرة الحلم ، الذي يختفي في ظلال تتجاوز تاريخنا الواقعي . انني سبق ان اطلقت على بيت الاحلام هذا اسم سرداب البيت الذي ولدنا فيه .

هنا نصل الى نقطة محورية حيث يمكننا ان نفسر الاحلام بالفكر ، ونفسر الفكر بالاحلام . وما نعنيه هنا هو وحدة الصورة مع الذاكرة في ذلك التأليف الوظيفي بين الخيال والذاكرة . وبكلمة اخرى ان الجمع بين تاريخنا السيكولوجي وبين جغرافية المكان ـ البيت ـ لا تكفي لتوصيف طفولتنا ، لأن طفولتنا اكبر بكثير من واقعها الموضوعي . لكشف علاقتنا ببيت الطفولة نحتاج الى دراسة الحلم اكثر من حاجتنا لدراسة الفكر . لأن لاوعينا هو الذي يبلور ابعد ذكرياتنا ... انه على مستوى حلم اليقظة وليس من خلال الحقائق الملموسة تظل طفولتنا حية ، ومنتجة للشعر فيداخلنا . فمن خلال هذه الطفولة الدائمة نحافظ على شعر الماضي. **ان الحياة من خلال الحلم في البيت الذي ولدنا فيه تعني اكثر من مجرد السكنى فيه بواسطة الذاكرة ، اذ هو يعني ان نعيش في داخل ذلك البيت الذي اختفى بنفس الطريقة التي كنا نحلم بها فيه .**

انه شيء مفيد للطفل ان يعيش لحظات الضجر ، ان يتعرف على ذلك الجدل بين الاستغراق في اللعب وبين الضجر الخالص . يحكي لنا الكسندر دوما في مذكراته انه عندما كان طفلا كان يعاني من السأم الى حد البكاء . وعندما وجدته امه يبكي من مجرد السأم سألته : « ما الذي يبكي دوما ؟ » فاجاب الطفل ابن السادسة : « دوما يبكي لأن لدوما دموعا . » ومثل هذه الحكايات يرويها عادة المشاهير في مذكراتهم ، ولكنها تجسد الضجر الذي يفوق اسبابه .

وهكذا فان البيت الذي ولدنا فيه يصبح مشحوناً بخصائص الحلم حتى بعد ان يزول ذلك البيت . ان مراكز الضجر والعزلة واحلام اليقظة تتجمع سوية لتكون بيت الاحلام ، ويصبح هذا البيت اكثر ديمومة من ذكرياتنا المتناثرة عن بيت مولدنا .

وعلينا ان نتذكر ان خصائص حلم اليقظة تنتقل شعرياً من روح الى روح . قراءة الشعر تعني اساساً ان نمارس احلام اليقظة .

ـ ٥ ـ

يشكل البيت مجموعة من الصور التي تمنح الانسانية براهين او اوهام الاستقرار . وحتى نضفي على هذه المجموعة من الصور شيئاً من النظام فعلينا ان نأخذ في الاعتبار رابطين اساسيين :

الاول : اننا نتصور البيت ككائن عمودي . اي انه يتميز على اساس عموديته . انه واحد من الاشكال التي تتصل بوعينا بالنمط العمودي .

الثاني : اننا نتصور البيت ككائن مكثف . انه يستجيب لوعينا بالمركزية .

تتأكد عمودية البيت من خلال الاستقطاب بين القبو والعلية . وينطبع هذا الاستقطاب بعمق الى درجة انه يفتح رؤيتين مختلفتين تماماً لدراسة ظاهراتية التخيل . اننا نستطيع مثلا ان نضع عقلانية السقف مقابل لاعقلانية القبو . فالسقف يكشف عن مبرر وجوده على الفور ، اذ يقي الانسانية من الشمس والمطر اللذين نخشاهما . . قرب السقف تكون افكارنا نقية . يمتعنا في العلية عوارض السقف المائلة لهيكل البيت القوي . اننا هنا نشارك في هندسة النجار الصلبة .

اما بالنسبة الى القبو فهو قبل كل شيء (الهوية المظلمة) للبيت ، الذي يتصل بالعالم السفلي ويشاطر قوى هذا العالم حياتها . فعندما نحلم في القبو فاننا نندمج في سياق لا عقلانية الاعماق .

اننا نفهم بوضوح اكثر هذا الاستقطاب العمودي المزدوج بالنسبة للبيت اذا وعينا بشكل كاف ان وظيفة السكنى هي استجابة خيالية لوظيفة بناء البيت . ان الحالم يبني ويعيد بناء الاجزاء العليا للبيت حتى تصبح متقنة ، وكما قلت فأننا حين نحلم بالجزء العلوي من البيت فان حلمنا يرتبط بالقضايا العقلية . اما بالنسبة للقبو فان الحالم يحفر ويحفر حتى يحيل الاعماق نابضة بالحياة . ان احلامنا لا نهاية لها عندما تتصل بالارض المحفورة .

في كتاب العالم النفسي يونغ (الانسان الحديث في بحثه عن الروح)نجد المقارنة التالية :

« الوعي هنا يسلك كرجل سمع صوتاً مريبا في القبو فاسرع الى العلية وعندما لم يجد لصوصاً هنالك قدر ان ما سمعه هو مجرد وهم . في حقيقة الامر ان هذا الرجل الحذر لم يجرأ على المجازفة بدخول القبو . »

ان المقارنة هنا بين الوعي — ممثلا في العلية — واللاوعي — ممثلا في القبو . قد يكون هنالك جرذان في العلية ولكنها تختفي وتستكن بسرعة كبيرة عندما يصعد اليها رب البيت . اما مخلوقات القبو فهي ابطأ حركة واكثر غموضاً .

يمكننا بسهولة ان نخضع مخاوفنا في العلية للعقل ولكن تعقيل مخاوفنا المتصلة بالقبو يحتاج الى وقت ووضوح اكثر ، لانها مخاوف غير محددة . مخاوف الليل يمحوها النهار في العلية . اما في القبو فان الظلمة تستمر ليلا ونهاراً ، واننا حتى لو حملنا شمعة معنا فاننا سوف نشهد الظلال وهي تتراقص على الجدران .

في حضارتنا الحالية امتد الضوء الكهربائي الى كل مكان حتى الى القبو . ولكن منجزات الحضارة لم تمتد الى لاوعينا . عندما نقرأ قصص ادجار آلانبو نرى فيها تحقق مخاوف الطفولة . ان قاريء هذه القصص سوف يسمع القطة الملعونة ، التي تجسد رمز الذنب غير المغتفر، وهي تموء وراء الجدار في قصة (القطة السوداء) . ان الحالم بالقبو يعرف ان جدران القبو هي جدران مدفونة ، بدعمها امتداد الكرة الارضية كلها . ولهذا يصبح الموقف اكثر درامية وتتضخم المخاوف . . . وهكذا يصبح القبو جنوناً مدفونا مسوراً بالمأساة . ان قصص جرائم الاقبية تخلفاثرا دائما علىذاكرتنا، اثرا لانحب انتعمقه. فمن منا يحب حقا ان يعاود قراءة قصة بو (زجاجة الامنتليدو ؟ ان العنصر الدرامي في هذه القصة سطحي للغاية ، ولكنه يستغل مخاوفنا الطبيعية الكامنة فيالطبيعة المزدوجة للبيت والانسان(٨) .

اذا كان بيت الحالم في المدينة فمن المعتاد ان ينصرف الحلم الى ان يسيطر — في العمق — على الاقبية المجاورة . انه يرغب في الوصول الى القلاع الاسطورية المحصنة حيث تمتد ممرات غامضة تحت الاسوار المحيطة بالقلعة، وتحت الخندق المائي الذيبحميها والاستحكامات ليصل القلعة بالغابة البعيدة . ان القصر المبني فوق الهضبة تتفرع عنه مجموعة من الاقبية تشكل جذوراً له. واية قوة تمنحها هذه الجذور التحت — ارضية لبيت بسيط المظهر .

في رواية هنري بوسكو (وهو حالم كبير بالبيوت) وعنوانها (بائع التحف) نجد « بناء مدورا تنفتح عليه اربعة ابواب » تؤدي الى اربع ممرات ، وهذه الممرات تسيطر على نقاط اربعة رئيسة لأتساع شاسع تحت الارض. نتقدم في هذا العالم التحتي فنجد انفسنا نستعيد احلام المتاهة . نجد الهواء ثقيلا ولكننا نجد كنائس ايضاً . اننا هنا نواجه باحلام العذاب الذي يمارس في الاقبية وروائع القصور المشيدة تحت الارض . . . فما هي المشكلة التي كان يواجهها المؤلف عندما يصف هذا القبو ؟

لقد كانت المشكلة هي ان يقدم لنا في صورة مركزية محددة رواية تحكي عن مناورات العالم السفلي . نرى ذلك من خلال الاقبية التي لا حصر لها ، وشبكة الممرات ومجموعة من الزنازين تكون ابوابها في الغالب مغلقة بالاقفال .

ويقودنا بوسكو الى بيت آخر ، قبوه ليس مكاناً

للشر ، بيت له جذور كونية . ويظهر لنا هذا البيت كنبتة صخرية تنبثق من الصخر الى سماء البرج الزرقاء . . . في البداية ندخل القبو : متاهة من الممرات المحفورة في الصخر ، ثم فجأة نأتي الى بحيرة ماء مظلم : ونأتي الى وصف القبو الكوني :

« ماء ! . . . كم هائل من الماء ! . . . وأي ماء . . . كان اسود ، راكداً ، ناعماً الى حد لاتوجد موجة او فقاعة واحدة على سطحه . لايوجد نبع او مصدر له . كان هنا منذ آلاف السنين وظل هنا ، تحاصره الصخور ، وقد امتد بسطح واحد ساكن . في قالبه الحجري اصبح هو ايضاً هذه الصخرة السوداء ، الساكنة ، اصبح اسيراً للعالم المعدني . لقد اخضع لهذه الكتلة الساحقة ، وذلك الجيشان الهائل لهذا العالم الخانق . تحت هذا الثقل الباهظ ، يبدو ان طبيعته ذاتها قد تغيرت عندما ينساب ــ اي الماء ــ خلال كثافة صفائح الجير التي تحتفظ بسره لهذا فقد اصبح اكثر سوائل الجبل السفلي كثافة . ان كثافته وتماسكه الغريبين قد حولاه الى مادة مجهولة مشبعة بالفسفور الذي يظهر على السطحبلمعاتمتفرقة. ان هذه الانبثاقات الكهربية ، التي هي علامات على القوى المظلمة المستقرة في القاعهيالتي تكشفعن الحياةالكامنة والقوة الهائلة لهذه المادة الساكنة. جعلني ذلك ارتعش»

ان هذا الارتعاش لم يعد ذلك الخوف الانساني ، بل خوف كوني يحمل اصداء تلك الاسطورة العظيمة التي تحكي عن الانسان حين يلقى به في وضع بدائي قديم . من الكهف المنحوت في الصخر الى العالم التحتي ، ومنه الى المياه الراكدة ، قد انتقلنا من عالم مشاد الى عالم الحلم ، لقد انتقلنا من الرواية الى الشعر . ولكن الحقيقة والحلم يكونان الآن كلا واحداً . فالبيت والقبو واعماق الارض تشكل وحدة كلية من خلال العمق ، لقد اصبح البيت كائناً طبيعياً ارتبط مصيره بالجبال والمياه . ان هذه النبتة الحجرية ــ البيت ــ ما كان بامكانها ان تزدهر لو لم تحتفظ بمياه في قاعدتها . وهكذا فان احلامنا تتخذ ابعاداً لا نهائية .

ان بطل الرواية بعد ان يضيع طويلا في هذه المتاهة ويعاود الصعود الى اعلى حتى يصل الى البيت يجسد عمودية البرج الذي يرتفع من الاعماق المائية الى ملجأ الروح في الاعالي .

ان البيت الحلم يتكون من ثلاث طوابق : القبو ، وبيت السكن والعلية . من الممكن اضافة طابق رابع . لكنا اذا اضفنا طوابق اخرى فان حلم اليقظة يختلط ، في بيت الحلم نستطيع ان نعد الى اربعة طوابق فقط . وفي احلام اليقظة ، حين نصل الى العلية ، لا نهبط منها مرة اخرى .

سوف اورد هنا بعض الملاحظات عن البيوت التي لا تملك جميع المقومات لبيت حلم اليقظة . ففي باريس لايوجد بيوت ، اذ يعيش سكانها في صناديق ، وصفها بول كلوديل :

« حجراتنا في باريس ، داخل اربعة جدران ، اشكال هندسية ، ثقب تقليدي نؤثثه بالصور والاشياء الاخرى والخزائن . نضعها في جوف خزانة اكبر . » يحدد مكان هذا « الثقبالتقليدي » رقم البناية والطابق، ولكن هذا المكان غير محاط بفراغ ولا يمتلك مقومات العمودية . يقول ماكس بيكار :

« البيوت مربوطة الى الارض بالاسفلت حتى لا تغرق فيالارض . »

بيوت ليس لها جذور ، وليس لها اقبية ، تتكدس فوق بعضها ، وخيمة السماء تحيط بالمدينة كلها . حتى العلو الغاه المصعد . اصبح البيت مجرد امتداد افقي . ان تنظيم الشقة في العمارة يفتقد الملامح التي تخلق الألفة .

يفتقد البيت في المدينة ملمح (إلكونية) لأنها لاتقام وسط اطار من الطبيعة ، ولهذا تصبح العلاقة بين البيت والفراغ علاقة اصطناعية . كل ما حوله يفتقد الالفة . يصف ماكس بيكار الشوارع :

« الشوارع تشبه الانابيب التي تمتص البشر في داخلها بواسطة تفريغ الهواء » كما ان بيوت المدينة معزولة عن قوى الطبيعة : العواصف والصواعق وغيرها .. ولكن علينا ان نجيب على هذا التساؤل : كيف يستطيع الانسان ان يضفي حساً اكبر بالكونية على مساحة المدينة التي تقع خارج حجرته ؟

يجيب الكاتب بان ذلك يتم منخلال تحويل اصوات المدينة الى صوت المد والجزر ، واعتبار المدينه بحراً ، وتحويل الحجرة الى قارب تتقاذفه الامواج .

يقول الكاتب انه عندما يتخيل ذلك « انام ، يهدهدني صوت باريس . »

ــ ٦ ــ

بعد ان درسنا البيت كشكل عمودي ، سوف ندرس الآن مراكز تكثيف الالفة فيه حيث تتراكم احلام اليقظة .

دعونا نلقي نظرة في البداية على مراكز البساطة في البيت الذي يتكون من عدة حجرات . لقد قال بودلير عن القصر « لا مكان للالفة فيه » .

البساطة ، تصبح في احيان كثيرة ذات طابع عقلاني مبالغ فيه ، ولذا لا تصلح لان تكون مصدراً لاحلام يقظة

معقدة . ان هذا يدفعنا الى دراسة الجانب البدائي من البيت ، ذلك الجانب الذي يقع خارج نطاق تجربتنـا ، ولكنه يدخل ضمن اطار احلام يقظتنا. اعني بذلك العودة الى تلك الصور البدائية التي تحولت الىمراكز تبثيث(٩) لاستدعاء ذكريات رسخت في ذاكرتنا . يتمثل ذلك في احلام اليقظة التي تتخذ مادتها من الكوخ ، والعش ، واركان البيت التي يحب الطفل ان يختبيء فيها مثل اختباء الحيوان في حجره . وبهذا فان الحالم يعيش في منطقة واقعة خارج حدود الصور الانسانية . ان استشفاف بدائية هذه الصور سوف يساعدنا في النفاذ الى شاعرية البيت .

يصف هنري باشلين بيت طفولته الذي كان بسيطاً للغاية . ويحكي أنه احياناً كان يرسم له صورة كوخ في غابة :

« في تلك اللحظات كنت اشعر شعوراً قوياً جداً ــ واقسم على هذا ــ اننا منعزلون عن البلدة ، وفرنسا ، وعن العالم كله . كنت اجد متعة في ان اتخيل (رغم انني كنت اخفي شعوري هذا) اننا نعيش في قلب الغابة ، في كوخ مدفأ جيداً بالفحم النباتي ، بل كنت ارغب في سماع الذئاب وهي تخمش باناملها الحجر الجرانيتي الذي يكون عتبة بيتنا . ولكن بيتنا حل محل الكوخ بالنسبة لي ، لانه كان يحميني من الجوع والبرد ، واذا ارتعشت فقد كان ذلك بسبب المتعة . »

وهكذا فان الكاتب عندما يقودنا الى قلب البيت فكأنه يقودنا الى قلب قوة مغناطيسية ، الى منطقة امان كبرى .

ان احلام الكوخ عادة تطرأ لاناس يريدون ان يهربوا من واقعهم : اولئك الذين يعيشون في بيوت مزدحمة ، او سكان المدن الكبرى . ولكن الكاتب ــ هنري باشلين ــ كان محظوظاً ، فما كان عليه الا ان يجري في خياله تعديلات بسيطة حتى يجد نفسه في داخل ذلك الكوخ البدائي ، كوخ انسان ما قبل التاريخ ... كم من القيم المشتتة نستطيع ان نركز لو اننا عشنا صور احلام يقظتنا بكل اخلاص !

يبدو الكوخ في النص الذي اوردناه كجذر لوظيفة السكنى . انه جذر بسيط للغاية ولايحتاج الى ان يتفرع.

ان بساطته المتناهية تجعله ينتسب الى الاسطورة انه مركز الاسطورة . من منا عندما يضل طريقه في الظلام ثم يرى بصيصاً بعيداً من الضوء لا يتصور ان ذلك كوخ ، او صومعة راهب ؟

واذا اخذنا صومعة الراهب فان حقيقته تنبثق من توتر جوهره المشحون بالمشاعر الحادة ، هذا التوتر الذي هو جوهر السكنى . ان الصومعة تتحول على الفور الى عزلة متمركزة ، لانه في ارض الاساطير لاتوجد اكواخ مجاورة . ان ما ضيناً الاسطوري يتجاوز كل شيء شاهدناه او عشناه . ان صورة الصومعة تقودنا الى العزلة القصوى . فالراهب يقف وحيداً امام الله . ان حول هذه العزلة المركزة يقوم كون كامل من التأمل والصلاة ، كون خارج الكون ، ان الصومعة لا تحتاج الى اي شيء من ثروات هذه الارض، اذ يمتلك الكوخ هناءة الفقر الشديد ، انه ، في حقيقة الامر ، احد امجاد الفقر، فكلما تزايد الحرمان فيه كلما اقتربنا من الملجأ المطلق .

ان الثبات عند قلب هذه العزلة المركزة يبلغ حداً من القوة ومن البدائية ، كما يلاقي قبولا تاماً الى درجة انه يصلح كموضوع تحال اليه صور اقل وضوحاً وتجسيداً. عندما سمع ثورو صوت بوق في اعماق الغابة بدا له هذا الصوت الذي يملأ الفضاء العريض باعثاً على الدعة والثقة. ووصف هذا الصوت بأنه ودود وكأنه شمعة راهب بعيدة . والسؤال الذي يطرح نفسه : كيف لصور نادرة كهذه ان تمتلك مثل هذه السيطرة القوية على خيالنا؟

للصور العظمى تاريخ ، وما قبل تاريخ ، اذ هي دائماً مزيج من الذكرى والاسطورة ، وهذا يعني اننا لا نعيش تجربة الصورة بشكل مباشر . في الواقع ان لكل صورة من هذه الصور العظمى عمقها في احلامنا ، ذلك العمق الذي يمتلك ابعاداً لا نستطيع معرفتها كلية ، وفي الوقت ذاته فان تاريخنا الخاص يمنح تلك الصورة العريقة والموغلة في القدم لونها المتميز . ولهذا فاننا لا نقدر تلك الصورة حق قدرها الا عندما تتقدم بنا السن، اي حين نكشف ان جذورنا تمتد الى ابعد بكثير من التاريخ الموجود في ذاكرتنا . ففي منطقة الخيال المطلق نظل شباناً حتى عمر متأخر في حياتنا . ولكن علينا ان نفقد فردوسنا الارضي حتى نتمكن ان نعيش فيه ، اي ان نعيشه من خلال واقع صوره ، ان نعيش في تساميه المطلق الذي يتجاوز جميع اشواقنا . قال فكتور ــ اميل ميشيليه في دراسته عن احد الشعراء :

« واحسرتاه ! ان علينا ان نتقدم في العمر ونقهر شبابنا ، وبهذا نحرره من اصفاده ، لنعيش حسب دوافعه الاصلية . »

ان الشعر لا يثير فينا الحنين للشباب بقدر ما يثير فينا الحنين لتعبير الشباب عن ذاته . انه يقدم لنا صوراً كان علينا ان نبتعثها في خيالنا خلال « الدافع الاصلي »

للشباب ــ اي عندما كنا نمتلك طاقات الشباب ــ . ان الصورة العريقة ، هي نقوش ــ كليشيهات ــ بسيطة ، تدعونا الى البدء بالتخيل مرة اخرى . انها تمنحنا مرة

اخرى مناطق من الوجود ، بيرتا يتمركز فيها يقين الوجود الانساني . من خلال هذا يتكون لدينا الانطباع باننا حين نعيش تلك الصور ، تلك الصور التي تخلق التوازن النفسي في داخلنا فاننا نستطيع ان نعيش حياة خاصة بنا كلية ، حياة تنتمي الينا باعمق مدى فينا . عندما نستعيد صوراً كهذه ، فان ذلك يجعلنا نتأمل البدائية العريقة باستغراق . وبمجرد بعث هذه البدائية عبر تلك الصور البسيطة ـ الكوخ والصومعة مثلا ـ فان مجموعة كاملة من صور الاكواخ والصوامع تتكون لتشكل تدريبات مبسطة لظاهراتية التخيل .

ان هنالك مجموعة اخرى من الصور الشعرية المتصلة بالبيوت يمكن اضافتها الى الانسان السائر في الظلام وتلك هي صور المصابيح التي تضيء الشبابيك وهذه الصور تنتمي الى نظرية من أهم النظريات المتعلقة بالخيال المتصل بعالم الضوء ، وهي : « كل ما يضيء يستطيع ان يرى » . لقد عبر رامبو في ثلاث جمل عن هذه النظرية الكونية : «اللؤلؤة ترى» . المصباح يقوم بالحراسة ، فهو حارس يقظ . كلما ضاقت المساحة المشعة ، كلما كانت يقظتها اكثر نفاذاً وحدة .

المصباح في النافذة هو عين البيت ، وفي مملكة الخيال لا يضيء المصباح خارج البيت ، بل محتوى داخله يتسرب الى الخارج . هنالك قصيدة بعنوان (محتوى داخل جدران) تبدأ هكذا :

قنديل مشتعل في الشباك
يراقب في قلب الليل الخفي

ويقول نفس الشاعر (كريستيان باروكوا) عن نفس الموضوع :

نظرة مسجونة
بين جدرانها الحجرية الاربعة

وفي احدى روايات بسكو يصبح المصباح (المنتظر) في النافذة رمزاً للانتظار الطويل .

وعندما استعيد صورة المصباح داخل البيت فان

الضوء يبدو لي وكأنه يتلصص من ثقب الباب . ومن خلال هذا الضوء الذي في داخله يصبح البيت انساناً ، يرى كما يرى الانسان ، يصبح عيناً مفتوحة في وجه الليل .

هنالك صور اخرى لا حصر لها ، تأتي لتزخرف الشعر الذي يحيط بالبيت في الليل . فهو أحياناً يلمع كيراعة في العشب ـ اي يتحول الى كائن مسلح بضوء وحيد :

سوف ارى بيوتكم كيراعات في فجوات التلال
(هيلين مورانج)

وهنالك شاعر آخر يسمي البيوت المضيئة « نجوم العشب » ، وآخر يصف المصباح في البيت المسكون بانه:

□ نجم مسجون تم الامساك به في لحظة التجمد

ان صوراً كهذه تعطينا انطباعاً بان نجوم السماء هبطت لتعيش على الارض ، وان بيوت البشر تشكل مجموعة من النجوم .

في تحليله لأحلام احد مرضاه يحكي **اريك نويمان** عن حلم المريض ، كان يقف على قمة برج فرأى النجوم تنبثق من الارض مشعة وتتجه صاعدة الى السماء . انها صعدت من احشاء الارض . وبهذا تصبح الارض الأم التي تمنح الحياة للعالم ، خالقة الليل والنجوم . يستخرج نويمان من هذا الحلم قوة النمط الاصلي للأم ـ الارض . ولحلم الليل كما لحلم اليقظة صلة الرحم بالشعر .

من هنا ، وبعد هذا الحديث المطول عن هذه الصور الشائعة ، نستطيع القول ان الصور لا تعرف السكون . التهويم الشعري لا ينتهي الى النوم . فمن خلال ابسط الصور يستطيع ان يدفع امواج الخيال الى الاشعاع . انه مهما بلغت عالمية ـ كونية ـ البيت المضاء بالمصباح من الداخل فسوف يظل دائما يرمز الى الوحدة .

اننا من خلال مثال الكوخ والضوء اليقظ الذي يبدو عن بعد ، قد اوضحنا تركيز الألفة في داخل المأوى في اكثر اشكاله بساطة ، وبعد هذا سوف ندرس قوى الحماية التي يمنحها البيت امام القوى التي تحاصره . وبعد دراسة دينامية جدل البيت والكون سوف ندرس مجموعة من الاشعار تدرس البيت كعالم قائم بذاته .

(١) ان الفقرة التي يشير اليها كاتب المقدمة هي التالية . وسوف احاول تبسيطها قدر المستطاع :

ان على الفيلسوف الذي تعود دراسة فلسفة العلوم ، وتابع خطها الاساسي باقصى ما يستطيع من دقة ان يتخلى عن العادات الذهنية التي اكتسبها خلال مثل هذه الدراسة . ذلك لابد منه اذا كان يريد ان يدرس المشكلات التي يطرحها الخيال الشعري ، فالتحصيل الثقافي في هذا السياق او محاولة اقامة مذهب متكامل امران لاجدوى منهما . على الدارس للخيال الشعري ان يجيد التلقي، اي ان يمتلك القدرة على التقاط الصورة الشعرية بمجرد ان تبرز امامه . اذا كان من المحتم تاسيس فلسفة للشعر فعليها ان تكتشف المرة بعد المرة من خلال الشعر ذاته . ويجب ان يتم ذلك في لحظة الانتشاء بالصورة الشعرية وهي بكامل طزاجتها . ان وضع اسس ومبادىء لفلسفة الشعر هو عمل مدمر سوف يؤدي الى المساس بالطزاجة الجوهرية للقصيدة . ان فلسفة العلوم تقوم على دمج مجموعة الحقائق العلمية اليقينية في مذهب متكامل . كل فكرة جديدة يجب ان تندمج في هذا النظام وتنسجم معه . وحين يحدث هذا فكثيرا ما يحدث تغير عميق في المذهب العلمي نفسه . اما بالنسبة لفلسفة الشعر فعلينا ان نعترف ان الابداع الشعري ليس له تاريخ ، او على الاقل ليس له تاريخ قريب يمكننا متابعة الصورة الشعرية وهي في حالة الاعداد ، ثم في حالة صدورها .

(٢) العلية : حجرة تحت سطح البيت مباشرة .

(٣) الانثوغرافيا هو علم الانثروبولوجي الوصفي ، والانثروبولوجي علم يبحث في اصل الجنس البشري وعاداته وطقوسه على اساس وحدة الانسان مع الطبيعة .

(٤) يعني احلام اليقظة .

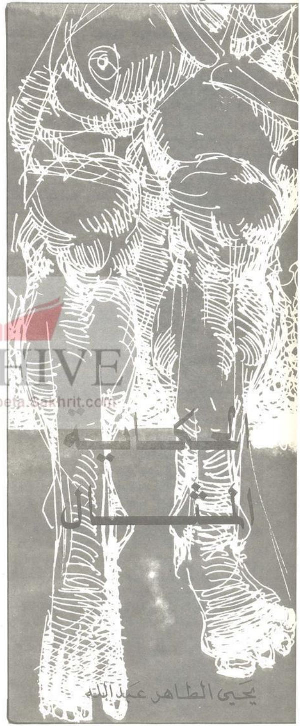
(٥) التثبيت Fixation مرض نفسي حيث يثبت الانسان عند موقف معين او مرحلة معينة من مراحل الطفولة لا يستطيع ان يتجاوزها .

(٦) الكاتب يتحدث كمسيحي حيث الفردوس روحي وليس ماديا .

(٧) يوجين منكوفسكي ظاهراتي بارز ، وقد تركزت دراساته في مجالي علم النفس والفلسفة ، وقد تبنى فكرة برجسون عن كون « الدافع الحيوي » الدينامية الاصلية للحياة الانسانية . ويرى منكوفسكي ان جوهر الحياة ليس الاحساس بالوجود ولكنه احساس بالانخراط في تدفق الى الامام يجد تعبيرا في الزمان اساسا وفي المكان بشكل ثانوي . وما ذكره باشلار عن ذبذبات منكوفسكي هي قول الاخير : « ... يمتلىء الشكل في اذهاننا بالحياة ... باكتشاف خاصية في الكون : الترددات (الذبذبات) ... وذلك شبيه ببوق الصيد الذي تنتشر ذبذبات صوته في كل مكان عبر الصدى ، حيث يجعل اصغر ورقة شجر ، واضال جزء من الطحلب ترتعش بحركة شاملة تحول الغابة كلها ـ مالئة اياها الى الحد الاقصى ـ الى عالم من الترددات والصوت ... » . ان هذه الترددات هي الدفعة التي يمنحها الدافع الحيوي للمادة حتى تتحول الى حياة .

(٨) يعني الكاتب بالطبيعة المزدوجة للبيت وجود القبو والعلية وللانسان وجود الوعي واللاوعي .

(٩) راجع تعريفنا لمصطلح Fixation



الحكاية المثال

يحيى الطاهر عبد الله

يحكى ان فطنا من زماننا ـ وكان فقيرا اقرع بغير سكن ـ اختار صحبة الاموات : فهناك يقتات من خبز الصدقات .. وهناك مسكنه ـ طال عمره أم قصر .

ولما وجد الفقير الاقرع كل المقابر المسقوفة مشغولة بالاحياء طرد الكلب الضال الاجرب واحتل مكانه : حفرة بعين ضيقة لمت عظام ميت .

ـ الميت قليل الشأن لاريب

قالها ، وكشح التراب الملوث بعلة الكلب خارج الحفرة وكذا عظام الميت النكرة ـ بينما الكلب الضال ينبح ولا يقدم على الفعل .

شرق الفقير بعقله الفطن وغرب :

- الناس مراتب والحيوان مراتب والقبور مراتب والاحياء في القبور مراتب ـ فهل تبقى المراتب بعد الممات يانكرة ؟ ، خبرني يا من عرفت مرتبتك بين الموتى ؟.
- انسان وحيوان ، رجل وكلب ، اقرع واجرب ، ضال اعجمي وضال بعقل ، فما قيمة العقل يا اجرب ؟ ، وانت ـ هل عندك الجواب يا اقرع ؟
- ما الذي اضناهما وعذبهما وسهدهما واقامهما واقعدهما في الدنيا ؟
- كيال الدنيا ظالم عادل يكيل بمكيالين ، لماذا ؟ ، لا سلم ولا دام عيشه :

وصر الفقير الاقرع الفطن ما اهتدى اليه ودسه في ركن قصى من واعيته ـ حتى لا يتهم هو العارف بزمانه العسكري ـ بالكفر او الشغب ، وتوسد ذراعيه ورقد داخل حفرة القبر ـ وكان الكلب الضال الاجرب قد سبقه ورقد فوق كوم التراب والعظم خارج الحفرة .

رأى الاقرع يبول ويشرب بوله ، ورأى الاقرع يتخلص من حاجته ويأكلها . فهبَّ الاقرع من نومه هلوعا ببدن بارد والايام قلب الصيف .

قال « الخير في العتمة .. والله ستار .. وعصيان العبد عقوبته السجن او الاعدام وانهمك في الفعل ، وما ان تخلص من ذلك الذي اهتدى اليه ومحاه من واعيته ـ حتى احس بالامن والامان وراحة السلام وريح السلام الرخاء وطعم السلام الحلو .

ومد يديه برفق وحب ـ وحمل الكلب الاجرب بين ذراعيه وانزله الى الحفرة ، وناما بواعية بيضاء لا تعرف

الحقد ولا الفروق ولا تطالب بميزات ، وما فتحا العيون الا مع اشراقة شمس النهار .

— ٢ —

انيوم رحمة :

ويوم الرحمة يوم الجميع ـ الموتى والاحياء . فالموتى يرحمون بصدقة من حي قادر لحي محتاج .

(الاموات ـ بسم الله الرحمن الرحيم) ببطن القبور : ابناء وازواج وامهات واباء وجدود وجدات لا يشكون من جوع او عطش ، والاطفال ـ والحمد لله رب العالمين ـ لا يصرخون على لعبة او ثدى .

(والاحياء ـ قل اعوذ برب الناس) فوق القبور مشتبكون بالصوت :

حسنة قليلة تمنع بلوى كبيرة .. يا غالي ليتنى انا .. بيب بيب .. يازينة الشباب .. بيب .. اعمى وكسيح .. الم نشرح لك صدرك .. انا لا اطلب مكرمة من ام عجرمة .. لله يامحسنين .. بيب بيب .. فتنى للهوان يارجلى .. بيب .. الف لام ميم ذلـك الكتاب لا ريب فيه .

(والاحياء ـ قل اعوذ برب الفلق من شر ما خلق)

- نسوة : باكيات ومولولات ونائحـات ولاطمـات خدود .
- ورجال : في الحزن اجلد وفي مقام الرغبة اصرح
- وامراة : في كل احوالها ـ بخصر وثديين ورموش وكفل
- وبائع مزامير : غريب ، جاء من مكان بعيد ـ بيد وجيب ومزمار وفم وقلب ، زمـر للاشـواق والتلامس والتماحـك وللمواعيد وللقـاء العيون وللصد بالوجه والقبول بالقفا (فيوم الرحمة يوم الذكور والاناث)
- وصغار : منقسمون ـ جماعة فرحة تنفخ في المزامير وجماعة فراحـة تتطلع الى النافخين في المزامير ، وجماعة سعيدة تحجل وجماعة سعيدة تصفق ، وقلة سعيدة تنفض التراب عن الحذاء الجديـد وتبتعد عن مواطن الزحام كـى لا يتلـوث الثوب الجديد
- وقراء قرآن ومتسولة اصحاب عاهـات وحراس مقابر ـ في يوم مشهود : لان ايام العام طويلـة ممدودة وايام الرحمة قليلة معدودة .
- وفقير فطن لم يقبع بحفرته ـ بانتظار اهل ميت نكرة لا خير فيهم ولا خير عندهم ـ بل جال بالمقابر وعرض عاهته حتى غاب الشفق وحلت العتمة فعاد الى حفرته وقد نال من حسنات المحسنين: ما يملأ كفيه مرتين تمرا .. وستة قروش .. وكعكتين بالسمن واللبن والسمسم والسكر .. واربع كعكات بسكر ولبن .. وعشر كعكات ملونة بالكركم ولا سمن فيها ولا سكر ولا لبن .

— ٣ —

مكث بالحفرة يومين وبعض يوم ـ حتى فرغ زاده. فقصـد جاره سـاكن اقـرب قبر وبعد السـلام تم التعارف ودار الكلام ، وفهم الفقير الفطن : ان القبور كالبيوت تدخل من ابوابها .. وان الراس الكبير اسمه الباشا لانه يسكن قبر الباشا ـ وهو الناطق بالكلمـة الاولى وصاحب الكلمة الثالثة وهو اليد القابضة واليد المبسوطة ، وارتاح فؤاده لما علم ان الجميع يرحبون بوجوده بينهم ـ فتشجع وطلب من جاره طعاما ، لكن الجار اعتذر بلغة لا تجرح وقال « انا صاحب مرض اقوم بعمل هين وجهدى محدود .. والاجر هنا بقدر العمل .. اذهب الى الباشا واطلب العمل تجده .. كل شيء عندنا يا اقرع مقـدر ومحسوب لا حاسد ولا محسود والعمل قسمة بيننا والنظام مطلب مطلوب وهو والحمد لله موجود فلا تخف ولا تحزن وتوكل على الله وخـذ بعضك وتوجه الى الباشا تجد خلاصك وتعرف رجلك من راسك

— ٤ —

في قبر كانه القصر ـ بل هو القصر : به المكيف والثلاجة والتليفزيون والراديو .. ارضه مفروشـة وسقفه مدهون ـ يقعد الباشا على كرسيه وسـط صحبه وخدمه عزيز الاهل والنفس بوجه مبتسم وبدن عفى يلفه الحرير المنقوش .

قال الباشا : اهلا بك يا اقرع

رد الاقرع : اهلا بك يا باشا

قال الباشا : البصير قرا كتابك .. فنحن نحتاط ولا نخاف .. انظر يا اقرع وادار الباشا قرص دولاب فانار وجه الدولاب وتحركت فوقه الصور ـ ورأى الاقرع .. وهو ينتف ما تحت ابطيه ويكوره ويرمي به للكلب الاجرب ممازحا ..

اوقف الباشا تتابع الصور ـ وقال : خير الكلام القصير .. لم تكن عينا للنهاب ـ فلا تكن ... عد الى حفرتك وكن الوحش يحرس صيده .. الصيف هين والشتاء ستغلبه بلبس الوبر وان جاء المطر فسقف جارك ـ الذي يحرسك وتحرسه ـ يحميك .. كـن العين والاذن ولا تكن اللسان ولا تسأل وتجلد على السهر بالافيون .. وطعامك سيأتيك في المواقيت وكل رغائبك مجابة .. العمل يا اقرع العمل .. انصرف ياخازن .

— ٥ —

نعم هو خازن على حفرة ظاهرها التراب والفطم وباطنها : الحشيش والافيون والكوكايين والهيروين وابرة الماكس وبرشامة الهلواس .

ـ ٦ ـ

الخازن الاقرع ـ الذي طرد الاجرب وتنكر لصحبته ـ ببدن عفي وعقل فطن عفي ، وهو في وحدته وسهره وصمته وبفضل مصه للافيون (قعر بئر) ملم بما يخفيه الحكام في جرارهم :

- الحشاش عسكري البلاد يقبض على الامور بيد من حديد تضرب بالحديد وتكوى بالحديد (وتقتل بالظن) ـ ورجال المقابر تحت امرة الباشا رجاله.
- والنهاب الذي عاش تحت ظل الحشاش في امان ـ وقد اجتمع له المال وكثر الاعوان وانتشروا في البلاد كالجراد الحاصد ـ يجهر بالعصيان وقد يتمكن من كرسى البلاد في القريب
- والقواد يحيا تحت ظل الحشاش ويعلن له الولاء في كل آن ـ الا انه خبيث الطبع لاعب على الحبلين .

وزن الاقرع الفطن بميزان الصائغ قوة المتعاركين وبان له أن كفة النهاب راجحة ـ وفي هذا زوال مكانة الراس الكبير او قطع الراس الكبير وحبس الاتباع الا من أعلن الولاء في حينه .

وتلاعبت بالاقرع الفطن عواصف الفكر :

ان أعلنت الولاء للنهاب ـ بعد فلاحه ـ نفدت بالروح والجسد ، ولو انتكست فعلة النهاب هانت روحي وتعذب جسدي ، وفي التمهل روية مرذولة من كافة الاطراف ، حسدك الزمان ، أم الجبن يا أقرع طعام الخاملين والقانعين والهانين الى يوم الدين ؟ ، وفي المغامرة خسارة للقمة مضمونة وبدن براس اقرع او كسب لما تحت بدن الاقرع من ثروة وقد تفوز بلقب الباشا ـ الذي يراهن على العسكري الحشاش ـ لما افتدى قومك سكان المقابر .. ومن ثم أفوز بقصره وما حوى من نفيس واجلس حريمه على حجرى .. والايام دولة والمال دولة بين الناس ـ ومن عزيز .. قامر يا اقرع .. قامر

ـ ٧ ـ

الباشا ـ الذي يدس راسه الاقرع ـ منذ زمان ـ تحت عمامة كبيرة من حرير الهند بعدما يدهنها بمراهم فرنساوية لطيفة الرائحة ذات أثر طيب على قروحه ـ خلع عمته وطواها ودسها في صندوق مطعم بالصدف والعاج واحتفظ بها كتذكار لجهاده الشاق . وتقدم من لابس الحلة حاسر الرس ـ ليلبس قلنسوة والى البلاد ، بعد ذلك عاد واستوى على سرير العرش محروساً بالجند .

واستمع الى لابس الحلة وهو يتلو مراسم التتويج وتعاليم التاج من كتاب :

« يا اقرع ابن حابس يا اقرع
انك ان يصرع أخوك تصرع »

ـ ما اليانكى ؟

بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد « اليانكى نظير الموت : كلاهما يسلبك ظلك » وهذا ـ والله ـ حق ناقص : فاليانكى بظل كبير (وما الموت هكذا) واليانكى يحجب بظله الكبير كل ماعداه من ظلال ـ الا ان الظلال تبقى ظلالا في ظل واحد كبير (وها هكذا يفعل الموت) ، (اليانكى منا وفينا وبنا) لماذا كان رجال اليانكى اقوياء ؟

المختارون قلة .. أصحاب مال .. والمال عافية، والمنتخبون أهل بصيرة وهم أوفر عددا من المختارين . الا ان المختار هو الذي يقرأ فصيلة دم المنتخب ويصله بدم من نوع دمه حتى يصح دم المنتخب (فالعقل السليم في البدن السليم)

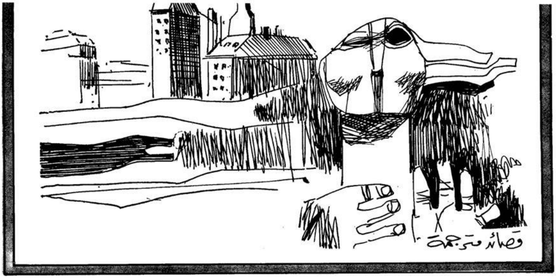
فروق اخرى بين المختار والمنتخب ؟

المختار مختار والمنتخب منتخب ـ والفروق بينة لكل ذى عينين ! ! الا ان في الزيادة افادة : لا الهراوة بمبة النترون ؟ ولا الثلاجة قله ؟ ـ وما بين اليانكى ومعاونيه ؟

الكل واحد ، والواحد كل ، وفي البعد عن الصواب صواب ، وفي القرب من الصواب صواب ، والا قدام خير من الخوف ، ومن اغتنم جنى عديد الفوائد ، واليك تلك الحكاية (المثال) :

يحكى أن فطنا من زماننا ـ وكان فقيرا اقرع بغير سكن ـ اختار صحبة الاموات : فهناك مسكنه وهناك يقتات من خبز الصدقات وهناك قد يهتدي للذى أضناه وعذبه وسهده واقامه واقعده من أمر تلك الدنيا التي تكيل بمكيالين ......

ديسمبر ١٩٧٨



شاعر وقصائد من كوسوفا اليوغسلافية

فخر الدين غونكا

■ تقديم وترجمة
■ عبد اللطيف الارناؤوط

في كهوف الحرمان .. وفي أحضان عائلة فقيرة ، ولد الشاعر الالباني (فخرالدين) عام ١٩٣٦م . في مدينة ((ميتروفيسا))

وانتقلت عائلته من مدينة (ميتروفيسا) بعدما اضطر والده الى الانتقال من مكان الى آخر طلبا للعيش وتأمينا لراحة أسرته .. واستقر في عمله اخيرا في المناجم القريبة من (ميتروفيسا) .

انهى الشاعر دراسته الابتدائية والثانوية عام ١٩٥٧ . ثم انتقل الى مدينة (بلغراد Peograd) لدراسة الفلسفة في جامعتها ثم عاد الى بلدته واصبح مدرسا للغة الالبانية في ثانوياتها .. شعر بميل الى الكتابة منذ ان كان طالبا في الثانوية ونشر اولى قصائده عام ١٩٥٤ ... ثم استمر في هوايته الادبية والفنية .

اصدر ديوانين شعريين :

١ ــ طلائع الصباح ــ ١٩٦١م .

٢ ــ العيون التي تقدح حبا ــ ١٩٦٥م .

ونلاحظ من خلال قصائده .. ونتاجه الشعري انه ينتمي الى المدرسة الواقعية .. وان بقايا مآسيه في الحياة .. تلتصق بالحروف المرهقة .. والكلمات التي تعبر عن مشاعره الدفينة في أعماق ذكرياته المؤلمة .

وقد يلمس القارىء ذلك في سهولة وهو يعيش مع تأملاته المختلطة بغيوم الماضي ..

١ ـ (اناشـيد لأجلهم)

ـ ١ ـ

بقيت غصـنا وحيدا
في المدينة حيث ولدت
بعد حرب التحرير الضـارية ..
من خلال النافذة
ألقى الليل ظلامه الصـامت ..
فلا تسمع الا صدى خطوات بعيدة ..
عندئذ ...
تسلل الخوف .. والريبة الى القلب ..
وامتلأت بالدموع العيـون
واختلطت التأملات بالذكريات ..

* *

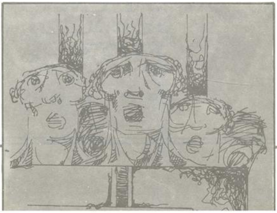
عرفت كل الرجـال ..
أين أنتم يا رفاقي ..
يا قطعا غالية من جسـدي ..
كثيرا ما نحلـم ..
بالحيـاة .. بالمسـتقبل ..
أضع اليوم يدي على قلبي ..
وأتسـاءل :
هل هناك أروع وأعظـم
من أن يقع المرء شـهيدا
في سبيل الحرية ...

ـ ٢ ـ

أيها الرفاق ..
نحن فتيان رضـعنا
لبن الكرامة والحرية ..
لمحنا الازاهير الناضرة
عندما تبرعمت في أوائل فصـل الربيـع ..
أما أنـا .
فقد بحثت عن خيط من الامل
كعصـفور صغير بلا زغب ..
يحاول أن يطير أول مـرة ..

* *

ولـدت ..
في المكان الذي أنفجر فيه ..
قلب الصـخر ..
فانتشرت رائحـة الارض



مع ومضات القــدر الرهيبة •••
مع غلالة الحيــاة الزاهية
الملطخة بالالــوان المرهقة ••
تحت جفنــي
هدأت نســائم أحلام الأرض ••
أين سأدع نفسي •• ؟؟
بل حياتي •• وآمالــي ••
انني أرغب في الموت ••
لماذا أردت أن أكــون •• ؟؟
رجلا شــابا ••
صدى ضائعا للبقاء ••
ظلالا للنهايـــة
اختلط العــرق والدم ••
وبقيت مشــدوها •• حائرا ••
لا أدري شــيئا ••
عن مصــيرنا ••

* *

الحريـــة ••
أحلام ناعمة ••
معلقة على جــدار قلوبنــا ••
ظــلال لرغباتنــا ••
دموع مرّة •• دمــاء مقدسة
لأرضــنا الام •••
أعرف ولادة انسان
ذي ارادة قاســية لا تلين •••
وهزات عنيفــة ••• قويــة •••
اذن ســتصلبين في النهاية ••
أيتها العبودية ••

* *

ســيتحدث الزمن عنا ••
عن دمائنا •• عن بطولاتنا ••
سيولد بطل كومضة بــرق ••
وســـيغيب ••
وســـيمر •••
رفيق ورفيقه •••
في دولاب التفكير
وبخطوات ثقيلــة ••
ســيطآن الارض •••

* *

أيها النهر •• لماذا تبكــي ؟؟؟
عندما نلمح أمواجك •
تصــفو عيوننا ••
عندئذ نطفىء ظمأنا القاتـــل ••
الذي شعرنا به ••
لأجلــك ••
لأجل أمنا الارض
لأجل تعلقنا بالحيــاة ••
وسنطعن قلب حياتنا ••

* *

أيتها الحــرية ••
أنت دافئة كالشــمس ••
أنت ذرة من قلب الارض ••
أنت جوهر الدم في الصــخور ••
أنت حياة خالدة ••
لأجلك سأموت ••

وفي سبيلك

بدونا أحلامنا وبعثرنا آمالنا ..
أنت ناعمة رقيقة ...
كأنسام الربيع ..
وعندما تبعثين ثانية من الدماء
ستكونين أجمـل من الربيع ..

* *

تهب الريـاح
فتلفح الوجـوه
وتفتح العيـون مع الظلال ..
فنقف غربـاء ..
أمام خداع الحياة ..
ونلمح على آفاقنا الورديـة ..

المأسـاة ..
وقد انتصبت كأشجار عملاقة
عندئـذ ...

يخفق القلب ..
وتسـتريح العيون
وتبكي الشمس
ويعتري الجسد هزة عنيفـة ..
ورصاصة بـاردة ..
تخترق صميم القلب ..

٢ ـ ظمأ العيـون للحب

اعصفي أيتها الرياح في أعماقـي
هزّي معالم وجـودي
دعيني مرميا كأحلام محطمـة ..
سمعت الليلة
أن الحياة حسناء رائعة .

* *

اعصـفي .. وهـزّي عواطفي ..
واصرعي الهائمين في الطريق .
بعدما ألهبت سياط الخيبة أجسامهم .
الدروب خالية فابحثي عن أمل يتيم ..
كعيني طفل يبحث عن ثدي أمه .
اعصفي يا رياح القسوة .. واهزئي ..

* *

من هياكل وجودنا المهلهلة ..
دعيني صريعا .. كأحلام محطمة ..
فقد ألتهبت شـفتاي ..
أين أنت .. يا أخي .. ؟؟

* *

٣ ـ ظـلال اختي

أحقيقة سـتعودين مع الربيع .
في حقل الحياة .
أردت أن أقول لك ..
يدي فارغة كحياتنا :
آه لو استطيع أن أفتح أمامك طريق الآمال ..
وأدعها في قلبك الصـغير ..
قلبي أيضا سأفتحه مع امانيك ..
سأحدثك عن أسرار تجاعيد وجه أمنا ..
وأخبرك .. كيف حفرت الحياة ..
أثلام مآسـيها بعمق ..
كانت قاسية .. مؤلمة ومحزنة ..
أكثر من قسوة الموت ...

* *

٤ ـ حيرة شـــاعر

وحدي أردت ...
ان أصـــبح شاعرا
لا شيء آخـــر .. صدقوني ..
ولدت فوق أجنحة الامل
ما زلت صغيرا
ولن أستطيع أن أكون بطلا

* *

أزهرت السطور من أنداء عواطفي
ومنحت قصائدي .. أنفاس الحياة
وجدتها في بلدتـــي
مبعثرة في فراغ قلبي الملتهب
منقوشة بألوان متعددة زاهية
بخطوط حمر من الدم الحار

* *

كتبت ما أردت ...
أنشدت ما شـــعرت به في خفاياي
نحو الاصـــدقاء والرفاق
رحل عيد ميلادنا الثاني المشترك
سالت قطـــرات من الدماء
في جداول الشـــوق
كنا رجالا أشـــداء للنار
تتألق في عيـــون القدر

* *

وحدي أردت ...
أن أصـــبح شاعرا
كي أكتشف سر اللهفـــة
كي أمنح الوجود حرارة قلب الشمس
لأنعم في فؤاد البلبل
لأجل ذلك ...
أردت .. أن أصـــبح شاعرا
شاعرا ليس الا
لهيبا أبديا ثائـــرا
يحفظ نـــداء الطفولة
حامية الحياة والحرية

* *

صدقوني ..
وحدي أردت ذلك ..
كي أفرش الطريق
بكلمات تنزف من دمي
عندما أهب القلب الى صـــديقي
وفاء .. وأخلاصـــا له
وحين يمد الغريب للغريب يده
في أول لقـــاء عابر ..
وتغيب الشـــمس وراء الافق
لتســـتريح ..
ويزدهر القرنفل مع وئام القلوب
وتداعب الرياح الامواج في الظلمات
عندئذ .. ولأجل ذلك كله ..
وحدي أردت
أن أصـــبح شاعرا
ليس الا ذلك صـــدقوني ..

* *

انقطعت خيـوط حب الحياة
الممتدة في نهاية عمري
على الرغم من صغر سـني
ولو كنت رجلا كبيرا
لأصـبحت بطلا خالدا

* *

لكل فنـاء •• بعث جديد
أما يوم بعثي •• فسينير كلماتي
وفي ذلك اليوم
سـيولد أسمي الحقيقي
رفعت الى الشـمس
دعاء تحرير كلماتي
أنا •• ما زلت صـغيرا
لا أتمكن من شحن ألفاظي بالقوة
لقد شعرت بالجوع والنهم
لروعة المعانـي

* *

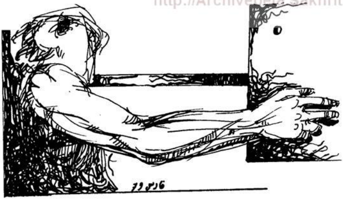
وحدي اخترت
العذاب والألم من أجل اسم
وما أسعد الانسان
الـذي لا اسـم لـه ••

* *

تحطمت أحدى قوائم مقعـدي
وأصابني هوس حب الكلمة
لجأت الى قلب صديقي
واخترته مكانا أمينا لي
وفيه •• أبتسم البكاء

* *

كل واحد اختاروا له أسما منذ ولادته
يعشـقه أفراد أسرته
ومن العسير ان يجد المـرء
اسما آخر له
وفي نهاية المطاف
لابد من ولادة جـديدة
أسمي الذي أخترته
قرأه الناس على الصفحات
لكن اسمي الحقيقي
التصق بي منـذ ولادتي
لا •• ليس سـهلا ••
أن يختار المرء اسما آخر له
أن يحب المرء شيئا وحده ••



قصة قصيرة

النهر والذاكرة

□ انور عبد العزيز



كنت متجها الى المدرسة الابتدائية في مدينة جافة منسية ، وكان معي مسعود ونظيره ، كانت بيوتنا في حي الموظفين متميزة رغم انها لم تكن كالبيوت التي رايتها فيما بعد وفي مدن كثيرة . كنا نسير اكثر من ساعة عبر طريق ترابي بعد ان نجتاز الشارع المشجر . الطريق يمتد عاريا الا من اشواك قصيرة متناثرة ، وبعد ان نجتاز دائرة البريد الصغيرة كنا نشعر بوحشة الدرب، وعندما نقترب من بستان صغيرة تقع في منتصف الطريق يلفنا رعب كبير . ويقول التلاميذ وحراس الليل وفراش مدرستنا وعجائز المدينة ان ارواحا شريرة تغادر شجيراتها بين حين واخر لتنتصب بهياكلها العملاقة في منتصف الطريق المحاط بالحجارة والاشواك وانواع السحالي لتخنق الصغار والطيور والحيوانات الضعيفة، كانوا يؤكدون ان ذلك يحدث عند خلو الطريق من الزحام ، عندها كنا نلتصق جسدا واحدا وبخوف شديد نحاذر ان ننظر صوب النخيلات التي يقولون ان هذه الارواح تختبىء في عثوقها المدلاة وبين سعفها المتشابك وكربها العتيق الذي لم تشذ به يد فلاح . كانت نظيرة اكثرنا جراة وكان مسعود يهتز هلعا حتى كنا نسمع اصطكاك اسنانه . كان وجهه السمين يستحيل كرة صفراء شاحبة رغم اختناق وجهه بحمرة دائمة . كانت اخته تعيره بذلك ، ولم اكن اجرؤ على لومه فقداوصاني ابي ان اتحاشى اهانة ابناء القائمقام . كان يحز في نفسي ويخجلني عندما اذكر قول ابي (ابو مسعود هو سيد المدينة [illegible] اتحسس خوفه فقد كان سيد المدينة الصغيرة في نظري هو عالمها الديني . عندما كان يدخل الجامع او يخرج منه او يسير في شارع المدينة الوحيد المحاط بمقاه ودكاكين كثيرة كان الكل ينهض احتراما. كانوا يتسارعون لتقبيل يده . كان اصحاب الدكاكين يتركون دكاكينهم بسرعة لئلا تفوتهم الفرصة ويعودون الى اماكنهم اذلاء خانعين . كل موظفي المدينة وتلاميذها وعاطليها حتى المعلمين كانوا يفعلون ذلك . كنت اقبل يده . لا ادري لم كنت احب هذا الرجل بوجهه الهادىء الوقور . يده البضة الطرية كانت تغري بالتقبيل ،وكان يقدمها بطقوس تبعث في نفسي الاطمئنان والثقة بانها ستمنحني الصحة والنجاح في درس الحساب الكريه ، ولكن ابي لم يكن يقبل يده . كانت امي تحذرني من فعل ذلك ، ولكن تلاميذ المدرسة والمعلمين والمدير كانوا يشجعونني ويضيفون لي درجات لم اكن استحقها ،حتى القائمقام كان يقبل يده . كنت افخر عندما اسير مع ابي بملابسه العسكرية وكل الناس في المقاهي واصحاب دكاكين القماش والحلاقين والنجارين والحدادين ومصلحي الاحذية كانوا يتركون عملهم ليقفوا لابي ، وكنت افاخر مسعودا بذلك ، وبان ابي يحكم الشرطة والاهالي ويستطيع باشارة ان يدخل كثيرين الى غرفة

الحبس العفنة الرطبة والملاصقة لغرفته في سراي الحكومة ، وكنت اعجب كيف يستطيع بهذه الاشارة التي يوجهها الى رئيس العرفاء ان يدخل هؤلاء الرجال الاقوياء بشواربهم الكثة المسترخيةاو المعقوفة وبصدورهم العريضة ، وكنت اشعر بالخيلاء والزهو وانا امر معه بجانب هذه الغرفة لاسمع توسلاتهم وهم يتدافعون ويمدون ايديهم عبر فتحة الباب الحديدي الاسود ، لم يكن يلتفت اليهم ، وكان رئيس العرفاء ينهرهم بقسوة، وكثيرا ما كان يمد عصاه ليضرب يدا بارزة او راسا ملتصقة بالباب ، وكان يبصق عليهم عندما يلغطون ويصخبون . شيء واحد كان يحزنني : غرفة القائمقام اوسع واجمل من غرفة ابي ، وكان القائمقام يستدعي ابي لغرفته ليأمره باشياء كثيرة ، لم اجد ابي يامر القائمقام قميئا مترهلا كبير الانف يشكو وجهه اعوجاجا القائمقام في ساحة سراي الحكومة او في شارع حي الموظفين . كان ابي حلوا طويل الجسم تحلي وجهه شوارب صفراء وتلتمع على رقبته ثلاث نجوم ، وكان القائمقام ممتيئا مترهلا كبير الانف يشكو وجههاعوجاجا في الفك . كان مسعود يشتمني احيانا . كانت امي تقول : اضربه ، اكسر راسه بالحجارة ، لكن ابي كان يحذرنا من شتم مسعود وابناء القائمقام . كانت امي صارمة وكان يحدث ان يتشاجرا كثيرا ومرة ضربني ابي لانني قلت لمسعود (ابن الزانية) كان مسعود يحتمي بي ويلتصق بشكل مرتعب ، وكنت استشعر الامان عندما التصق بنظيره ، عندها كنت اجرؤ على النظر في عثوق النخيل والسعف والحجارة المتناثرة الموحشة .

كنا في الخامس الابتدائي ، وعندما نصل النهر كنا نجتازه بفرح . كان قليل العمق وكنا نستشعر لذة عميقة ونحن نخلع احذيتنا لنعبر الحصى الناعم ونتراشق بالماء وكانت نظيرة تبدو جميلة عندما يغمر شعرها الماء ، وكنا نغوص الى ركبنا في العرين الاحمر وبحذر شديد من ان تتلوث ملابسنا وكتبنا . كنت بعد ان ابتعد قليلا عن بيتنا اسحب دشداشتي المتجمعة تحت البنطلون لاخفيه . كان كل تلاميذ المدرسة بلا بنطلونات . كان مسعود يسخر مني كثيرا ويهددني بأن يخبر ابي ، فلم يكن يجرؤ على ان يشكوني لامي فقد كانت تكرهه باشمئزاز . كانت قاسية لا تثق بالاخرين وترفض دعوات زوجة القائمقام . كانت نظيرة لاتعترض بقوة ، لكنها وبطريقتها الضاحكة المرحة تردد : لاتداوم بالدشداشة ، لسنا منهم ، لا نشبههم ، كانت ترشني بالماء دائما وكان مسعود ينهرها ، كنت احس انه يكرهني، مرة في الشتاء فاض الماء اخرجنا المدير ، فقد كان نهر الكلال نهرا لا قرار له ، وصارت عادة تعلمناها وكنانفرح لها للهرب من المدرسة . اصبحنا نعرف ان اخراج ابناء الموظفين من الصفوف بسرعة يشوبها خوف المدير يعني ان النهر بدأ يفيض ، وكنا نعرف ايضا ان غضبان الشرطي الابله مستعد لهذه المهمة ، وان حصانه الاشقر



كان حلوا قويا ، نقل اثنين ، ثلاثة . كان غضبان يردفهم وراءه لينزلهم على الجانب الاخر وليعود من جديد : وكان النهر يزداد هديرا وسرعة عارمة يعرفها الناس كان ساحل النهر من جهة المدينة سيلا اخر من نساء واطفال ورجال صفر الوجوه يتآكلهم القمل والملاريا والتراخوما، وكان في ساحل حي الموظفين جمع اخر .

كانوا يمتعون النظر ويتجادلون هل سيستطيع غضبان وحصانه نقل الجميع . احتضنت غضبان من الخلف وكانت يدا نظيرة تلفني بقوة ، كنا نتبع نصيحة غضبان التي نعرفها ، كان يلح دائما وبصخب ان نغمض عيوننا لئلا نشعر بالدوار ، ولئلا نرى الحصان يسيرالى الجهة اليمنى وليس الى امام . قليلا قليلا فتحت عيني، كان منظرا مخيفا ، كان سيل الناس هادرا على الساحل، وكنت أرى الحصان بصدره العريض يفح قوة وتعبا وقد غطاه ماء طيني همجي ، أحسست شيئا يبلل حذائي ، لم اجرؤ على النظر الى اسفل ، كان الماء يتصاعد حتى شعرت ان ساقيّ يغرقهما الماء . كانت

يدا نظيرة تحتضنني بقوة خانقة ، قلت لغضبان : لقد فتحت عيني وصرخت بنظيرة ان تفتح عينيها فلم يعد الحصان يسير الى الجهة اليمنى أو حتى الى امام ، بلغ الماء ظهر الحصان وكانت ملابس غضبان مبللة من الاسفل، وصرخ غضبان : لقد انتهينا . كنت حريصا على ان احتفظ بكتبي بعيدا عن البلل واستنجدت بكتاب الدين أن ينقذنا ، لكنه بعد لحظات كان يطوف عاريا .انتفض الحصان بقوة ، كان يريد التخلص من ثقله ليقاوم الموج الهادر ، رمى بغضبان ، لكن الشرطي استطاع التشبث بذيله ، تحولنا الى قطع متناثرة تقاوم بأجساد هزيلة موجا عاتيا . كنت اسمع صراخ الناس وعويل النساء . وقال والدي بعد ذلك انه كان يراقبنا بمنظاره من اعلى الدار وقال أيضا ان القائمقام وزوجته أثارا الحي بضجيج كبير وقيل ايضا ان زوجة القائمقام شتمت زوجها وانها ضربته لانه لو كان رجلا حقا لما تعرض أولاده للغرق . تشبثت نظيرة بسترة الشرطي السميكة وتعلقت وبقوة المستميت بسترتها الوردية من الخلف، كنا نقترب من منحدر كان الناس يقولون ان مئات غرقوا فيه ، وكانت دهشتي ، اننا كنا نطفو على السطح رغم اننا لا نجيد السباحة وعرفت بعد سنوات ان ماء الكلال يمر عبر ايران على مساحة واسعة من ارض ملحية وفهمنا بعد سنوات ان الاجساد لا تغرق بسرعة في المياه المالحة ، كان نظري متعلقا بساحل الاهالي ، فقد كان صراخهم وعويلهم أعلى رغم اننا لم نكن منهم كما تردد نظيرة دائما ، ورأيت أحدا يرمي بنفسه ، كان ضخم الجثة قوي الصدر غالب الامواج بقوة ما تزال تشكل في نفسي فرحة بالحياة ، كلما كان يقترب كنت اتميز ملامحه ، كان انسانا عملاقا يقاتل الموج بضربات رهيبة . شيئا شيئا كان يقترب ، واستطعت ان اعرفه (جاسم جلاب) . منفيا كنا نراه ومنذ سنتين يجلس في مقهى منعزل . يدخن بكثرة . كان الاهالي يحبونه ، ولكن وجهه كان مفجوعا بحزن قاتم عميق أكثر من مرة حذرني ابي من ان اتكلم مع هؤلاء . كان يحزنني ان هؤلاء الغرباء يبدون طيبين مهمومين خائفين ، كنت اتحاشى ان امر بطريقهم ، مرة عاقب والدي واحدا منهم بالحبس يومين وصفعني بقوة لان المنفي قال لي : اتقرأ الكتب المدرسية فقط هل تريد قصصا ؟ واجبته بنعم . مرة اخرى استدعاني والدي الى غرفته في بيتنا ليسألني عن معلم رسم على السبورة خارطة لجسر ومعركة في بغداد . صحيح ان المعلم رسم جسرا وشرطة ومعركة ، لكني لم افهم شيئا . كان درسا لذيذا فرحنا به . لم يكن كدروس الاخرين . فرحنا اكثر عندما كنا نحس بمئات الحجارة تتهاوى على رؤوس الشرطة . قلت لابي ان مدرس الجغرافية الجديد حدثنا عن عاصمة العراق ورسم لنا جسرا وشرطة وجرحى . بعد اسبوع لم نجد المعلم وقال ابي والمدير انه كان معلما فاشلا مشاغبا وغير مخلص في عمله . لم يتجه (جاسم جلاب) نحوي واهمل نظيره ، اندفع وبكل قوة نحو غضبان الشرطي الذي تراخت يده عن مسك ذيل الحصان بعد ان اخذ الحصان يحمحم بقوة ليتخلص من اليد المؤذية التي تعيق خلاصه ، وامتدت يد جاسم جلاب القوية لتسحب سترة الشرطي بعناد ، وصرخ بنا ان نتعلق بغضبان . كدت ابتعد قليلا لولا أن نظيره مدت لي طرف ثوبها لاتهالك عليه . كان يندفع بقوة عجيبة ضد التيار ، لم اكن اصدق انه سيقاوم ، ازداد حماسه، كان شهيقه يصلني صاخبا يؤمل بالنجاة ، وكان غضبان جرذا كبيرا معلقا به لا يحرك شيئا . بين عويل النساء وصراخ الرجال كنت اسمع هلاهل الفرح تنطلق من حناجر النساء . كانت واحدة في البداية وتعددت ، تجمعت لتشكل نشيدا رائعا ، وكان ساحل الموظفين وقورا يائسا لا حياة فيه . نمنا ليلتها في بيت المدير ، فقد اعتاد هذا النهر ان يغضب بسرعة ليهدأ بعد ساعات او ايام قليلة . قبل ان نصل الساحل كان هدير الماء ما يزال صاخبا ، لكن وجه جاسم جلاب الصارم الوديع صار لنا نقطة أمل بدأت تتفجر بقوة لتحسر عنا كل الماء الملوث بالطين . عندما كنت أقدم مع اخوتي الطعام لجاسم جلاب الذي دعاه والدي لبيتنا كنت اتعشق هذا الوجه العظيم ، وقال والدي لرئيس العرفاء ان جاسم جلاب انسان شهم رغم انه مشاكس ، وانه قاد مظاهرة ضد الحكومة في قريته ، وقال ابي لرئيس العرفاء بصوت خافت ان جاسم جلاب بصق في وجه اقطاعي وبحضور مدير الشرطة لان فلاحا مات ميتة مخيفة بضربات عصي الاقطاعي ليومين لم يذق فيهما ماءا ولا طعاما . بعد شهرين كان والدي غاضبا ضجرا خائفا ، وسمعت من امي ان القائمقام كتب لمدير الشرطة ان والدي آوى جاسم جلاب واكرمه . حزن ابي اكثر بعد ايام عندما وصلته برقية من اخي الكبير تقول : عينت في وظيفة راتبها أكثر من راتبك والقائمقام . لم يصدق ابي المسألة. كان أخي الكبير في الصف الثاني المتوسط يعيش في قسم داخلي ، لم يكن ابي مقترا لذا غضب وشتم أمي وقال ان ترتبيتها فاسدة وانها لا تحلم باكثر من ولد سائق او فراش واتهمها بالجهل والبغاء . قال لها هكذا انتم الفقراء ، ولولاي لكنت الان فلاحة أو بائعة حليب تكدحين النهار كله كحمار . سخرت امي منه ، لم تأبه لشتائمه وقالت : انه ولدي وكنا نعمل في الارض بشرف ، لم نسرق احدا ، انني مللت اكل الحرام ، الغرفة الكبيرة والبستان الصغيرة الملحقة بالدار لم تعد تكفي لخرافك، اكياس الرز والحنطة تملأ مخزن البيت وقراب الدهن تتكدس لمن هذا كله ؟! نحن خمسة . اذهب وتفاخر امام زوجة القائمقام الطرشاء ، ان ولدي اطهر منكم . بعد ستة ايام وقفت سيارتا لاندروفر برجال ونساء شقر طوال يحملون كاميرات كانت تصور وبسرعة كل وجه

ونخله وجدار ومستنقع ، كانت العيون العور لابناء المدينة هدفا مفرحا لعدسات الكاميرات ، وكان اخي الكبير يتراقص بينهم كبهلوان ، قال كبيرهم بلهجة عربية مهشمة : حازم ولد زين شاطر ، وعادت السيارات في اليوم الثاني . بعد ايام كان اخي الكبير يجلس على

كرسي جميل وامامه منضدة لامعة فارغة ، كانت غرفته حلوة انيقة ، وكان الفراش الاعور يرد بقوة وحب لينفذ رغبات الجرس الذي لا ينقطع ، وكان الجهاز الخشبي جديدا بزخارفه ومفاتيحه ، لم يره احد من قبل ، كان يتكلم بصوت عال ويغني وينقل اخبار الحرب ،كان الناس يتجمعون امام باب المبنى ليكتشفوا ــ وبحذر سر ابن المفوض وجهازه الغريب وليتفرجوا على الصور الملونة لملك انكلترا ولمناظر من لندن ، كان بعضهم فقط يستطيع الدخول ليشرب الشاي مجانا وليتفرج على مجلة الحرب العالمية الثانية وليتمتع بصور الطائرات والدبابات المقاتلة ضد هتلر ، كان اخي محبوبا ، كان يصرف النقود ببذخ، خرج من بيتنا ، لم يهتم لغضب ابي ، وكنا نسمع انه ومدير مدرستنا الشاعر يقضيان الليل في خيام الفجر، اصبح اخي اسما معروفا ، وكان ابي يخجل عندما يتحدث عنه الناس . كان ابي ورعا مصليا ، كانت صلاته محبوبة، عندما كان يدخل جامع المدينة كان يتجمع الكثير من الناس للتفرج عليه ، كانت صلاته غريبة عليهم ! مرة طرد ابي متسولا ، كان المتسولون عندما يطرقون بابنا يدعون لاخي الكبير بطول العمر ، كان يجمعهم في باحة السوق لينثر نقودا كثيرة يتزاحمون لالتقاطها ليضحك وصديقه الشاعر . مرة قتلت غجرية جميلة ، كان اسمها «انكريزية» ، اذكر جيدا كيف كان والدي يدقق في حليها الذهبية والفضية على منضدته ليسجل كاتبه أوصافها بدقة . حزن أخي الكبير ومرض الشاعر ، لم يرهما أحد ، قيل انهما كانا يسكران حزنا ، ظهرا بعد أيام بأعين محمرة ووجوه غير حليقة ، وكان الذين يعرفون القراءة يرددون شعرا في وصف حسن «أنكريزية» وروعتها وفاجعة المدينة بمقتلها ، بعدها قرر أبي تزويج اخي. بعد اشهر وصلت كانت جميلة زرقاء العينين حلوة الشعر ، لكنها لم تلبث طويلا ، قالت : لست مخلوقة للعيش وسط ناس يتآكلهم السل والعور والبعوض ، عادت لمدينتها وعاد معها اخي ليعمل سائقا بعد ان أعطاه أبي نقود السفر . عندما ودعناه كان حزينا ، ليس اخي فقط ، ظلت المدينة اياما طويلة تعيش الحزن والبكاء، كانت «انگريزية» صورة جميلة نابضة بالاثارة، كان عشاقها كثيرين لذا فقد خيم على المدينة صمت حزين . لم تكن تصدق ان احدا يجرؤ على قتل الغجرية . كانت حلم الجميع وفرحة الشباب . كان لي أخ آخر يكبرني خمس سنوات ، كان أبي يردد دائما انه ولد مطيع ، كان وابن القائمقام يزوران مدينتنا الصغيرة كل اسبوع . كان ابي يتباهى في سراي الحكومة والمقاهي وفي دكان الحلاق ومجلس السيد العالم ان ولده مطيع ناجح في دروسه ، وانه هبة من الله تعوض متاعب الابن الاكبر ، كنا جميعا نحبه ، وكنت انتظر نهاية الاسبوع بفرح لاقضي الجمعة معه ، كان طيبا مرحا صبورا قليل الحديث . مرة قال لي ان زوجة اخي لئيمة مغرورة . صحيح ان المدينة يتآكلها القمل والعفن والسل والملاريا ، لكن الناس هنا لا ذنب لهم . اراني مرة دفتر انشائه . قال لي : اقرأه، ولكن لا تخبر ابي بذلك . بعد ان سافر قرات وبشوق كبير موضوعا عنوانه : (مدينتي) وكتب في الانشاء (ارض بعيدة لا تعرفها ، تقبع بذل في مكان منعزل ، جامدة هزيلة تعاني اليبس الموحش ، ارضها ، ماؤها، هواؤها ، الناس يخربهم تشويه مخيف ، ديدان تحفر في الارض ، بعوض مسموم ينشر المرض والضجر وبخاصة في الربيع والصيف ، في كل مساء تشتعل نيران كثيرة فوق السطوح ، امام البيوت ، أوراق ، أعشاب ، روث حيوانات لتطرد النيران المتوهجة ودخانها البعوض المهاجم بأعداد كبيرة ، واللاسعة لسعات مؤذية تترك بقعا في الوجه واليدين والساقين يزيدها الحك احمرارا ووجعا ، كان صراخ الاطفال يعلو وهم لا يستطيعون تناول العشاء . البعوض ، الهواء الراكد المشبع بسخونة تثقل على النفوس الدخان الاسود الكثيف المختلط بظلمة المساء الزاحف ، حتى الخنازير تنشط هنا ، تحفر في الارض ، تمزق باطنها ، تجتث الاشجار بوحشية ، قطعان كثيرة تجوب بساتينها ، اضطر مسؤول الحكومة الاعلان عن مكافأة : نصف دينار لمن يأتيه برأس خنزير وقلبه دليلا يؤكد القتل . كلاب شوهاء تنتشر ، تتزايد، تثير الهلع في قلوب الصغار والقرف في الكبار ، كانت كلابا جرباء قبيحة ، وصدر امر القتل وبدأت العملية ، كانت حازمة نشيطة ، يتجمع عدد من أفراد الشرطة ويتفرقون في منعطفات المدينة وازقتها ، يتبعهم الصغار. شيء جميل ومسل ان تتبع شرطيا يصطاد . الشرطي ينتشى بهذه الجموع الصغيرة وهي تنتظر وبلهفة كبيرة، ويستعمل مهارته ، يتحايل على الكلاب ، يحكم ضربته، ومع الصوت المدوي يتلوى الكلب بحب الحياة ، يقترب الجمع الصغير ، يلتحق بهم الكبار ، الكل نشوة ، الكلب يتعذب ، يتخبط في دمه ، ينظر بألم عميق ويطول صراعه، يزداد تلهفهم ، شوقهم للنهاية التي تميت كل رغبة لاطالة الوقوف . شيئا شيئا تهدأ الحركات الضعيفة لتتلاشى وهي تصطبغ بحمرة تلطخ بقعا من التراب ، يعود الشرطي منتصرا ليتعقب كلبا آخر ، يتفرق الصغار، اضمحلت ويبست على وجوههم آثار نشوة حمقاء ، لم يعودوا يستطيعون التحديق في هذه الكتل الحمراء الملطخة بالتراب التي انطفأت بشكل غريب وكانت قبل ساعات تصخب حركة وتملأ الحي عواء . وعندما عجزوا عن التفسير تركوا برك الدم ليلتفتوا مرات بحنين

خائف حتى غابوا عن جثث الكلاب الممزقة المتناثرة .

بعد ان انتهيت من قراءة الانشاء لم افهم بشكل واضح ما كتبه اخي ، لكنني تمنيت ان اكون في الثانوية. واستهواني موضوع اخر . كان عنوانه (جعفر) . وقرات الموضوع بشغف محموم ، فقد كان جعفر يشكل علاقة حميمة بكل الناس . وكتب اخي : (ثمة شيء غريب في مدينتنا ، تراه في الصباح ، كل صباح ، يطرق الابواب ، يفتحون له ، يحييهم بعبوسه المالوف ، راس كبيرة ، عين واحدة ، يرتكز بثقله على جسم متكور قصير برجلين متينتين وسواعد منتفخة لا يحس بهما ، فقد جعلهما العمل المعذب الطويل شيئا ميتا . حمل صفيحة ماء ، افرغها في البرميل الكبير ، خرج ليدخل باخرى، غاب عن الدار ، عاد ليكرر عمله ، الماء ، الماء الحلو وللموظفين فقط ، سنوات وهو ينقل الماء بآلية رتيبة يجلله صمت عميق ، هكذا ارتسم جعفر في اذهان الناس ، اعتقد البعض انه لا يشكو ولا يعاني من عمله، فهو يؤديه بخفة لساعات طويلة ، لم يشك لاحد ضيقا، تعبا ، حزنا ، جلس ليستريح ، وقدم له الفطور ، كل البيوت بيته ، لا احد يعرف اين يعيش ، لكنه يغيب مع المساء . يقولون انه يملك غرفة من طين زين جوانبها بصور ملونة اقتطعها من مجلات قديمة مهملة ، عرف هكذا وحيدا لم يسأله احد ، كان عسيرا ان تقنعه بالحديث عن نفسه ، كان يبدو وهو يتناول طعامه كتلة صخرية جامدة ، بعد ان انهى طعامه اتكأ بظهره على الجدار ، مدد رجليه ، طوى واحدة ، اخرج من جيبه سلكا عتيقا ، نظر الى اسفل رجله ، كان جلده سميكا ميتا شطرته حفرة عميقة ، راح يخيط رجله ، شبك السلك وبقوة في طرف الحفرة ، ثقب الطرف المقابل ، استمر يخيط ، كان وجهه قاسيا صلبا وكأنه يرتق جلد حذاء سميك ، تجمدت النظرات حوله ، كان شيئا مروعا ان يحدث ذلك ، رفع رأسه وقد انتهى من عمله، رآهم وقد غادروه لداخل الدار الا اخي الصغير ، كان ينظر اليه بعجب يشوبه اشفاق حزين . حدق فيه

جعفر ، ابتسم له ، قال : لا استطيع العمل ان لم اعالج هذه الشقوق ، لقد المتني اليوم لم اشعر بالالم هكذا من قبل ، حتى البارحة عندما لسعتني عقرب في باطن قدمي سحقتها . ان قتل العقرب بعد اللدغ مباشرة يوقف تسرب السم . وانساب جعفر في حديثه ، كان وهو يتحدث يرسم وبلون قاتم مدينة الموت .

لم افهم كل ما كتبه اخي ، ولكنني كنت احب جعفرا .

كانت ايام الربيع حلوة في مدينتنا ، كنا ننتظر المطر ، لم نكن في الشتاء نستطيع اللعب ، كان اهلنا يخشون علينا البرد ، لكنهم في الربيع كانوا يتساهلون.

لم نكن نعرف ان الناس تنتظر المطر للزرع ، كنا نريده لنذهب مجموعات الى تل بادرايا ، كل الاهالي والشيوخ بشكل خاص يؤكدون ان المطر المصحوب بالشمس يكشف عن قطع ذهبية تلتمع بين كتل الصخور المتناثرة والممتزجة بالطين . كنت ونظيرة ومسعود نشكل عددا من فرحة كبرى ننساق اليها بتسابق سريع ، كانت نظيرة تحب ان تكون الاولى ، وكان مسعود ثقيلا كبير البطن يحمل ردفين يندفعان الى الوراء بشكل ظاهر .

يقول الناس ان ام مسعود بخيلة ولم يذكر احد انها اعطت ابنها نقودا . نقترب من تل بادرايا ، كلاب القرية الضخمة الشرسة تستقبلنا بعداء ، ولكن ما ان يظهر اول راء لمسعود حتى تهرب الكلاب . نتسلق التل الصغير ، وبين البحث الجاد بين كتل الطين الاحمر والصخور عن الذهب ، وفي غمرة شعاع الشمس الربيعية الطرية بالمطر ، نجد ان مسعودا قد غاب . كانت نظيرة صبية حلوة تضاحك الشمس كان عيبها الوحيد انها كانت جادة بالبحث عن الذهب ، كنا ننساب في شعاب ومنحدرات وشقوق بادرايا . كنا نركض ، نرقص ، مرة قبلتها ، غضبت ، هددتني ان تشكوني لامي ، لكنها عندما كانت تطمئن ان مسعودا دائم الغياب في هذه الاماكن راحت تقبلني وتداعب شعري . مرة ومرات تعاهدنا على الزواج ، وبعدها كانت تشجعني أن ازورهم في البيت لندرس معا ، لم اكن مرغوبا في بيتهم ، كان القائمقام لا يحتمل وجودي ، ولكن زوجته الطرشاء كانت حريصة على ان تنجح ابنتها في اللغة الانكليزية التي كنت انال الاولوية فيها . كنت ونظيرة نتبادل الكلمات الحلوة وبلا خوف ، وكنا نكثر من الاختفاء في غرف وزوايا البيت الكبير وحديقته الواسعة ، لم اذكر يوما انني شربت شايا في هذه الدار او اكلت شيئا رغم الساعات الطويلة التي كنا نقضيها في الدراسة واللعب، حتى الماء كنت اطلبه بعد أن يتيبس حلقي من كثرة الكلام متشبها بالمعلم في طريقة نطق الحروف الانكليزية

وبغرور كبير ، لكن وجود نظيرة كان يشجع حضوري المستمر . قال مسعود مرة : اياك ان تدخل دارنا ، ان امك تكرهني ، لماذا تأتي عندنا ؟ اتنسى ان امك طردتني،

قبل اسبوعين ومنعتك من اللعب معي . منذ ذلك اليوم لم ادخل بيت مسعود . بعد ايام قال احد التلاميذ الكبار : اسمح لنا به قليلا ، انك لا تترك لنا فرصة ، كان الطالب كبيرا ، شتمته شكوته للمدير ، بعد درس واحد قررت المدرسة فصله لاسبوع . عرفت بعد سنوات ان العقوبة كانت قاسية ، وعندما طرد الطالب الكبير لسوء سلوكه صرت اشعر بكراهية التلاميذ . قال احدهم : انه ابله حقا . قال ثان : انت الابله والواهم ، هو يبدو هكذا ، هنيئا له بمسعود . واسمعني ثالث : لاحق لنا بمسعود ، هو ملك لهم . لم اتفهم جيدا ماكان ا

يهمسون به ، لكنني عرفت عندما كبرت انهم كانوا يريدون اذلال مسعود ، وكانوا يجهلون انني اكره مسعودا . كانوا شاحبين ، صفر الوجوه ، حفاة يتجمعون في بؤر الشمس جماعات كلما عصفت بهم الملاريا ، كانوا يتسربون من المدرسة بعد الدرس الثاني بسبب الجوع ، ولم تفد عصا المدير الغليظة ولا الضربات الرصاصية الثقيلة ، وما نفع لحاق الفراشين وراءهم في سوق المدينة وازقتها الطينية الغارقة بالماء الآسن وبراز الصغار .

مرة جاء ابي غاضبا ، همس كلمات [illegible] وعندما اخذت تدافع عن اخي طالب الثانوية راح يشتمهابصوت عصبي . كان ابي يبعثر في حقيبة اخي المليئة بالملابس والكتب وعندما كان يرمي حاجياتها بعيدا وبهمجية ، صرت اكره ملامحه ، لم اعرف لم فعل ذلك ؟! كنت اعرف انه يحب اخي ، بعد ذلك دخل القائمقام بيتنا . كان رئيس العرفاء يسير وراءه ، وعندما حاول مسعود ان يدخل طردته امي . عندما كان الجميع يفتشون كل غرفة وزاوية ، كانت امي تحتضن اخي بحنان كبير ، وتبصق سيلا من شتائم تغرق ابي والقائمقام ورئيس العرفاء . وعندما همَّ ابي بضرب اخي طالبا اعترافه ، استحالت امي نمرة شرسة وهرب الجميع من البيت ليتجهوا لبيت القائمقام ، كان جمعا صغيرا مرهبا ومرعوبا ، كنت اتبعهم بسرعة ، وعندما دخلوا الدار عرفت ان مسعودا سيمنعني من الدخول ، لم اكن اعرف ما يجرى ، لكنه كان شيئا ممتعا ، عندما تسلقت جدار الحديقة العالي المغطى بالنباتات الشوكية الجافةوالمرزوزة بقطع الزجاج المدببة تمزق ثوبي وجرحت يدي ، لكن ما رايته كان شيئا مسليا ، كان ابي رغم وجودالقائمقام يعبث هو ورئيس العرفاء في حقيبة ابن القائمقام الذي جاء البارحة لقضاء يومين او ثلاثة ، كانت الطرشاء تصرخ بصوت جامد وتشتم زوجها الذي بدا عاجزا ذليلا امامها ، وسمعتها تقول : انني مخطئة ، لست زوجة قائمقام . بعدها طردت ابي ورئيس العرفاء . كان القائمقام يرتجف كفار وقع في المصيدة . عندما تركت المجموعة حي الموظفين بخطى لاهثة وباتجاه حي الاهالي، كنت الهث وراءهم ، كنت نحيفا وحافيا ، كان ابي يصرخ بي ان اعود ، كان يأمر رئيس العرفاء ان ينهرني ،لكنني كنت وبسهولة الاحقهم ، كل الحجارة التي رشقني بها ابي لم تنفع ، كنت فرحا ، اتوقع ان شيئا سيحدث ، كان القائمقام خائفا ، كم كان ذلك مفرحا .

كنت اتمنى ان يكون مسعود معي ليرى اباه ، هذا هو ابوك يا مسعود ، انه اجبن من جرذ ، اجبن من دجاجة ، ابوك خروف يا مسعود ، ولكن مسعودا كان محتجزا فقد منعته الطرشاء من الخروج عندما راتني متسلقا جدار حديقتهم احزنني ان ابي كان خائفا ايضا، كان رئيس العرفاء اشجعهم ، كان مستفزا بقوة وحذر، لم يكن خائفا ، عندما بلغنا حي الاهالي هرب بعض الناس من امام المجموعة المهددة المرتعبة ، لكن كثيرا منهم رغم عريهم وكسلهم اخذوا يتابعون المجموعة ، كلما كنا نمعق في الازقة ، كان سيل العراة والاطفال والوجوه الشاحبة يزداد ، كانت النساء تنسل الى البيوت الطينية المظلمة ساحبة ازواجها واولادها . دخلت المجموعة بيتا ، عندما فتح الباب بعد ضربات رئيس العرفاء الخشنة خرج عجوز متعب ، لم يكن يسمع جيدا ، يفهم ما يدور ، كانت عيونه صفراء غائرة ،كانت يداه ترتعشان بعمر ثقيل ، ارتسمت دهشة على وجهه وفسح للمجموعة ان تدخل باحترام فطري لا يعرف الخوف . دهشت كثيرا عندما رايت المعلم قاسم يخرج من غرفته مصفرا مرتبكا ، كان المعلم قاسم نحيلا طويلا، كان يدرسنا اللغة العربية ، وكان يعلمنا ان الجراة هي القوة والصدق وانها اثمن شيء في الحياة ، وان الخطابة تحتاج الى جراة لذا يجب ان نحتقر الخوف ، لكنني رايت المعلم قاسم خائفا . كان ينظر الى عيني والدي باحساس غريب فطالما تحدث عنه والدي بتقدير ، ولم يكن يهتم لنظرات رئيس العرفاء الحادة التي كانتتغوص في كل الحقائب والكتب والدواليب ، حتى المرحاض غاص فيها رئيس العرفاء اكثر من دقائق ثم خرج . كل ما فعله رئيس العرفاء لم يحزن المعلم قاسم ، لكنه كان ينظر بكراهية الى القائمقام الذي اخذ يدوس على الاسرة والافرشة وكأنه يسير في اصطبل ، لم يجدوا شيئا . اذكر ان والدي قال للمعلم قاسم : انت انسان طيب ، لماذا توقع بنا ، كنت احس ان ابي ورئيس العرفاء يحترمان المعلم قاسم ويحبانه رغم تصرفهما السيء . كان يوم جمعة ولم نستطع النوم تلك الليلة ، زار القائمقام ابي وتحدثا كثيرا مع اخي الذي كان وجهه عنيدا كنت اسمعه يردد : كذب كذب ، ليس معنا شيء ، كانت ليلة ثقيلة خرج فيها والدي اكثر من مرة . لم يبارح رئيس العرفاء بيتنا ، بعد منتصف الليل لم نستطع النومتلك الليلة ، كنت اسمع صوت المعلم قاسم ، كان يردد وبصوت مخذول : ليس هناك شيء ، كنت اسمع ابي يستعطفه : نحن ايضا لنا عوائل واطفال ، تركت فراشي عندما سمعت امي تشتم ابي والقائمقام والطرشاء ومسعودا ، رايتها تغلي شايا للمعلم قاسم الذي كنت اتحدث لها عن حبه لي لتفوقي في الخطابة ، لم يكن

تعرف معنى للخطابة ، لكنها فهمتها تفوقا على مسعود، وكان المعلم قاسم يكره مسعودا . مرات عديدة نقل مسعود كلمات كان يقولها المعلم قاسم في الصف . اشتد غضب امي عندما سمعت القائمقام في غرفتنا المطلة على الدرب وهو يشتم قاسما وشرفه ، رايتها تصرخ بابي بصوت فضح سكون الليل صرامته : من تكون زوج

الطرشاء حتى يهين الناس في بيتنا ، ورايت ابي يتراجع بحيرة مريعة . بعد دقائق كان المعلم هادئا يشرب الشاي مع ابي ورئيس العرفاء بعد أن خرج القائمقام غاضبا.
عندما كبرت عرفت أن أمي كانت من قبيلة رعاة .عندما تركت البيت صباح السبت متجها الى المدرسة ، تركت اخي يعاني من اعياء شديد وقلق وترقب ، كان ابي حائرا متعب الوجه محمر العينين ، وكانت امي تلعن تلك الليلة ، قبل ان نجتاز انا ونظيرة ومسعود دائرة البريد، سمعنا ضجيجا في بيت القائمقام ، وقالت نظيرة ان امي تقول : لو كنت قائمقاما قويا لما ارعبت ولدي ولحبست المعلم قاسم وابن المفوض ولنمنا بهدوء ، وراحت نظيرة تشتم امها . عندما ابدت نظيرة راح مسعود يشتم أمي ويضرب نظيرة ، كان الدرب خاليا وكنا نقترب من نخيلات الجان ، وعرفت كيف اسكت مسعودا عن شتم أمي وضرب نظيرة ، ولى هاربا باتجاه المدينة والمدرسة .
كنا نسير حلمين هزيلين نتماسك بالايدي ونتراشق بالحجارة الصغيرة ، نسينا نخيلات الخان ، قبل أن نصل المدرسة قضينا اكثر من ساعة على جذع نخلة ميتة من نخيلات الجان صارت معبرا ، كانت ارجلنا العارية تتراقص في الماء الذي غرقنا فيه يوما ويزحم بعضها بعضا ، كانت نظيرة تحب ان اغرق شعرها بالماء ، وكان الماء رغم برودة الصباح تلتمع قطرات منه وهي تنسرح على شعرها الاملس الطويل، إتذكر انني قبلتها كثيرا ذلك الصباح ، وسرنا لمدرستنا ، كانت تجلس بجانبي في الصف ، لم يكن أبناء الاهالي يجلسون جانبها ، كانت في نظرهم عيبا ، كانوا يضطربون لمرآها ، وكانت فرصة لي . قضينا الدرس الثاني والثالث ، بعد لحظات من الدرس الرابع كنت اسمع صوت اخي الحاد يلتهب وسط المدرسة ، ثم رايت المعلم قاسم ينزل من الصف المقابل الى الطابق السفلي ، بعدها كنا نسمع اصواتا نعرفها في الصف السادس تمتزج بالهتاف ، عندها مد معلمنا السمين رأسه ليستطلع الحدث الصاخب ، كنا



يهرب من حوله وبين رجليه ككرات صغيرة مدفوعة بقوة رغم ان جسده الكبير كان يشكل حاجزا صعبا ، بدات ارى اخي بوضوح يدخل الصفوف ، وكان ابن القائمقام يدخل صفوفا أخرى ، ولاول مرة راينا قطع طويلة من القماش تهتز أشرعة بيضاء وحمراء وسودا ورحنا نقرأ ، كنا فرحين ، كنا نردد ما يصرخون به بة وفرح طاغ تخيلنا ان ثمة حفلة كحفلات التمثيل والخطا لكننا نعرف أن هذه الحفلات كانت تقام عصرا ، كـ

ينظمها المدير ويتصدرها القائمقام وابي وبعض الغرباء الذين يأتون بسيارات جميلة سريعة تثير غبارا وتعود هاربة قبل انتهاء اغلب الحفلات ، رأيت اخي وابن القائمقام يدفعان بجمعنا الصغير الثائر الفرح بالضجيج والصراخ نحو خارج المدرسة ، وكان المعلم قاسم الشاحب الهزيل شعلة من موج متدفق ، لم نره في الصف صاخبا خطيبا هكذا ، كانت عروق يديه النحيلتين تنفران عندما يهدر بكلمات لا اذكر منها الان الا الحرية والاستعمار والصهيونية واعادة المنفيين لاهلهم ومدنهم . وقف المدير بعصاه الغليظة امام باب المدرسة ، كان منتفخا بالغضب ،لكننا بعد لحظات لم نعد نراه ، كان الركض والصراخ والقماش الملون المثبت على الواح خشبية عيدا جديدا وحدثا لم نر مثله من قبل ، كنا نعرف عيدين فقط : الفطر والاضحى كان العيدان ملابس واحذية جديدة نقبلها ونحتضنها بفرح على حلم الصباح التالي الذي يعني اللعب والنقود وعدم الدراسة والتحرر من خوف الابوين ، لكن هذا الشيء كان جديدا . كان اخي حصانا حلوا هائجا ، كان شعره الفاحم قد تاه بفوضى زادته جمالا ، وكان صوت المعلم قاسم اقوى من رنين جرس المدرسة ،كان ابن القائمقام الاكبر موجها للمسيرة، مررنا بدكان الحلاق ، ترك زبونه ليبتسم في كل الوجوه، كان حلاق الجميع ، كان محبا لابي ، ما تزال ابسامته تحدق فينا في صورة عائلية له يعتز بها ابي ضمن صور واوراق كثيرة ، ثم اجتزنا دكاكين الحدادين والنجارين وصانعي الاحذية وبائعي الفحم ، لم يلتحق بنا احد ، لكنهم كانوا فرحين ، شيئا جديدا لم يروه من قبل ،شيئا دفعهم الى الخروج من الدكاكين والتطلع بدهشة ، كان بعضهم متحمسا ، لكنني كنت المح بعض الخوف على وجوه الشباب، المقاهي الكسلى تحركت لتقف ، فرحت كثيرا ، انها تقف لنا أيضا وبلا خوف ، كنت ونظيرة نتقدم المسيرة ، كانت أصوات النساء ترتفع بالزغاريد ، كنت استعيد هذه الزغاريد وانا طاف اكاد أغرق ، كانت نفس الزغاريد ، لكنها هذه المرة كانت اقوى اقوى ، حتى جعفرا وقف بثقل الصفيحتين اللتين تأكلان اكتافه، وقف مبتسما ، لم يكن فرحا ، كانت متعة جديدة ، لم يتابع سيره الا بعد ان كانت الاشرعة الملونة تهتز بعيدا بضياء الشمس ، عندما اقتربنا من مركز شرطة المدينة لمحت وجه ابي ورئيس العرفاء وعددا من الشرطة يحملون عصيا غليظة ، كان وجه ابي حانقا ، كان هذا الوجه يشكل لي خارطة يجب ان أفهمها بدقة ، كنت ارتعب خوفا ، ومع الخوف كنت ارى سكونا لا يكاد يوحي بشيء ، أحسست انني اقترب منه ، اقع في قبضته ، كنت استطيع الهرب ، لكنني كنت اتخيل ضربا موجعا من هذه العصي الغليظة السوداء ستمزق جسد اخي ، وتخيلت امي وهي تنتحب فوق جسد ولدها الممزق بالعصي ، كنت آمل ان يختنق الصراخ حتى نجتاز ابي، لكن احساسا بالفخر اخذ يغزوني ، راح صوتي يتفجر بصراخ لا أفهمه ، كنت ونظيرة نوقع نغما حلوا صاخبا، كنا نحمل لافتة واحدة . عندما صار ابي وجها يتصفح المسيرة ، راح الهتاف يهدر ، يعنف ، يمزق الحناجر ، لم ار وجه ابي هكذا ، كان مخذولا جامدا ، وكان رئيس العرفاء والشرطة بوجوههم المقطبة وعصيهم السوداء تماثيل جامدة تحدق في الوجوه ولا تفعل شيئا ، كان مسعود يلتصق برعب بشرطي اسود نحيف يتابع المسيرة ببلاهة ، بدا شارع المدينة الترابي الوحيد ضيقا متعرجا مكتظا ، اخذ شارع المدينة الترابي الوحيد ينوء بثقل هذه الجموع ، لكنها كانت تتصاعد بأشرعتها الملونة الراقصة مع الشمس بتصاعد الشارع الذي اخذ يعلو ويرتفع شيئا شيئا لتبلغ ابعد البيوت الطينية المتناثرة في آخر المدينة .

الموصل ١٠-٦-١٩٧٥

رأي

الفن والتحولات الاجتماعية

□ مؤيد الطلال

تحدث تحولات خطيرة في بنية المجتمع الحياتية والثقافية والاخلاقية نتيجة للتحولات النوعية التي تنشا في البنية المادية والحضارية والاقتصادية ، داخله .

ولذا نلحظ في هذا العصر ، عصر التحرر الوطني والقومي الشامل ، عصر انتصار الاشتراكية والقوى الانسانية الخيرة ، تحولات خطيرة في البنى الاجتماعية على صعيد التركيبات الاقتصادية والسياسية وعلى صعيد التغييرات الحياتية والثقافية والحضارية في ان معا .

حيث تلعب التناقضات الاساسية بين القوى الاستعمارية وحليفاتها من جهة وبين حركات التحرر الوطني والقومي من جهةثانية دورا بارزا في تغيير شكل التطورات التاريخية والاقتصادية في هذا العصر بالنسبة لنمط الانتاج وبالنسبة للنهج النضالي سواء بسواء ! !

مما ولد طموحا شرعيا وتاريخيا عند الاحزاب والقوى التقدميةالصاعدة ـ وخاصة في الوطن العربي والقارات الثلاث ـ لتغيير بنية المجتمع وتركيباته السياسية والاقتصادية والحضارية دون المرور بمراحل التطور التقليدي او الميكانيكي ، وذلك من اجل بناء المجتمع الاشتراكي العربي الموحد من خلال مرحلة النضال التحريري ضد الاستعمار والصهيونية والتجزئة والتخلف .. في ذات الوقت ، وعلى نفس الصعيد .

حيث تلتحم قضية الوحدة العربية وتحرر الارض العربية من الاستعمار والصهيونية مع قضية تحويل المجتمع تحويلا ثوريا اشتراكيا ، تلتحم هذه القضايا الاساسية الجوهرية مع بعضها ومع جملة قضايا مرحلية اخرى التحاما جدليا شاملا وعميقا !!

ومن هنا تصبح التغييرات التي تشهدها هذه البلدان على الصعيد الاقتصادي ــ الذي يشكل احد مرافق الحياة الانسانية وهو ما يطلق عليه العلامة العربي « ابن خلدون » عبارة المعاش والعمران ــ وبالتالي على صعيد الحياة الاجتماعية والحضارية والثقافية والاخلاقية ... الخ تصبح عندئذ هذه التغييرات واقعا ملموسا ومؤثرا في حجمه على بنية المجتمع وتركيبه ككل، وعلى موقع ودور الفنان المبدع بوجه خاص .

دعوة من اجل الابداع

لقد قرانا في الصفحة الثقافية من جريدة الثورة العبادي) بمناسبة افتتاح مشروع الثرثار موجهةللادباء وبتاريخ (٢١ــ١٠ــ١٩٧٦) دعوة كتبها القاص (غازي والفنانين لاستغلال هذه المناسبة من اجل كتابة ابداعية ذات افق تاريخي ووعي اجتماعي وانساني خلاق يقدر قيمة العمل الانساني باعتباره وسيلة بناء الحضارة والتطور البشري ذاته ، وباعتباره خالق القيم والمناقب الاجتماعية والسلوكية والاخلاقية ، وخالق الابداعات الفنية والادبية والثقافية والحضارية .

ومع اعتزازنا واحترامنا لدعوة القاص غازي التي تضمنتها مقالة « الادب وملاحم البناء » غير اننا نود ان نسجل بعض الملاحظات ليس على هذه المقالة وحسب ، بل حول موقف الفنان المبدع من التحولات الاجتماعيةمن جهة وموقف الجهات المسؤولة «وزارتي الثقافة والاعلام، اتحاد الادباء ، الجمعيات الثقافية وبعض المؤسسات الاعلامية والثقافية .... الخ » من الفنانين والمثقفين ودفعهم الى قلب العمل الجماعي وصيرورة البناءالتاريخي والحضاري من جهة ثانية .

من اجل ممارسات جماعية ، من اجل العمل الجماعي !!

ان الاعتراض الاول الذي يمكن تقديمه على دعوة الزميل القاص غازي هو توجهه الى الفنان والاديبمباشرة متناسيا وضع هذا (الفنان / الاديب) الشخصي الصعب ربما ... حيث ان (الفنان / الاديب) في هذا العصر يعيش غالبا في زحمة حركة المدينة ويلهث وراء لقمة العيش وليس وراء « مشاغل القلب » كما كان في عصر سلف ، وربما يضيع احيانا في تلك الزحمة ، بين حركة وسائلالنقلالسريعة وقضايا حياته الشخصيةوالعائلية، وقد لا يجد الطريق الى الثرثار معبدا ــ او ربما لايعلم من اين طريق الثرثار فعلا ؟! .

ولهذا ، ومن اجل انصاف الاديب والفنان ، كان ينبغي ان توجه الدعوة للجهات المسؤولة في وزارتي الاعلام والثقافة ومؤسساتها التوجيهية والتربوية ولاتحاد الادباء العراقيين والجمعيات الثقافية ولمكاتب المثقفين المنتمين لاحزاب وطنية وقومية تقدمية .... الخ من اجل تنظيم سفرات جماعية لمواقع العمل والانتاج والبناء والاعمار المبدع ، في الريف وفي اطراف الصحراء ، في الشمال وفي الجنوب ، في العراق وفي الاقطار العربية... من اجل ان يلتحم هذا الفنان او الاديب المبدع مع ابناء شعبه من ذوي السواعد المفتولة ومع اشقائه العرب ليعيش التجربة مع زملائه من الفنانين والادباء في خندق العمل المبدع الخلاق ، العمل الجسدي والفكري على حد سواء !! .

وعي الفنان وشمولية الرؤيا :

فالحق ليس مشروع الثرثار وحده ينبغي التوقف عنده والدعوة لاستغلال اثره العميق في اعمال ابداعية ، كتابة ادبية كانت ام تشكيلا فنيا ، بل ان مجملالتحولات التاريخية والسياسية والاقتصادية وبالتالي الاجتماعية التي يشهدها الوطن العربي عامة والقطر العراقي خاصة، تستحق الاهتمام والوقوف عندها طويلا ، بطريقة وباخرى ، باسلوب وبآخر ، بشكل مباشر وغير مباشر... مع مراعاة اهمية الصدق الفني في كل الوان الابداع ، الصدق الفني الذي لا يمكن ان يكون العمل الابداعي ثوريا وجميلا وخالدا بدونه !!

ومن هنا حق علينا ان نتسائل اولا ، او ان نوسع دائرة تساؤلنا :

ــ هل استطاع الفنان (قاصا كان ام شاعرا ام مسرحيا ام تشكيليا) من اجل ابداع اصيل ان يجسد حركة الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ؟! ان يرسم لوحة الصراع الاجتماعي والتحولات التاريخية ويتابع تغيير العلاقات الاجتماعية والاخلاقية نتيجة لتبدل الحياة المدنية والريفية على صعيد قوى الانتاج وعلاقاته في آن معا ؟!

ان يرصد نشوء انماط وظواهر حياتية جديدة واندثار قيم واعراف ومواقف قديمة ؟! ان يفرز الملامح الماساوية عن الملامح المشرقة ويرصد القوانين الاساسية كما يتنبا بالتحولات والنتائج القادمة . في الوقت الذي يربي عند شعبه الروح الاجتماعية والانسانية والاخلاقية ويزيد من احساسه الحضاري والجمالي ، ويعمق وعيه السياسي ،وتوسع افق مداركهوطموحاته الانسانية..؟! هل استطاع الفنان ان يقوم بهذه المهام ؟! .

لا نظن اننا سوف نغالي اذا اجبنا بالنفي عن الصورة العامة او النهائية لهذه التساؤلات ، رغم وجود الاستثناءات النادرة في هذا المضمار - وخاصة بالنسبة للفن التشكيلي - وعلى الرغم من النشاط الملحوظ الذي يبعث على التفاؤل الى حد ما من اجل تغيير هذه الصورة السلبية وتحويلها الى صورة ايجابية مشرقة من صور الابداع الفني الاصيل والصادق والملتحم بقضايا الوطن والامة والانسان !! .

اللغة القصصية والقدرة على التعبير عن التحول:

ان اللغة القصصية - من بين الفنون جميعا - هي الاكثر قدرة على التعبير عن قضايا التحولات الاجتماعية والمادية في بلد ما ، ليس بسبب طبيعتها التحليلية والتركيبية فقط ، بل وبسبب طاقتها التعبيرية غير المحدودة ، وقدرتها على التحرك بحرية واسعة وشاملة في اكبر رقعة من الحياة الانسانية وفي الزمان والمكان العام والمطلق !!

ومن هنا فان القصة مطالبة - اكثر من كل الوان التعبير الفني - برصد هذه التحولات الاجتماعية ونتائجها الايجابية والسلبية على حد سواء ، ورسم صور الاثار التي تتركها هذه التحولات الخطيرة على روح الفرد ومواقفه وعلى الوضع الاجتماعي والحضاري عامة.

غير ان القصة العراقية المعاصرة لم تستطع ، للاسف الشديد ، ان تعبر عن التحولات الاجتماعية والاخلاقية . فباستثناء بعض الاعمال الروائية مثل اعمال غائب طعمة فرمان - رغم ان هذه الاعمال تنطلق من رؤية احادية الجانب - لا نجد في القصة العراقية ذلك الحس التاريخي الشامل بالتحولات الاجتماعية !!

وبالطبع فان ثمة محاولات واعمالا متشابهه نلمسها في روايات اخرى مثل رواية (الظامئون) لعبدالرزاق المطلبي وروايات عبدالرحمن مجيد الربيعي (الوشم - الانهار) ورواية عبدالامير معلة (الايام الطويلة) وفي اعمال متفرقة وخاصة في القصة القصيرة .... الخ غير ان هذه الاعمال ككل - ورغم اهميتها - لم تمتلك بعد الافق التاريخي الشامل والاحساس الكثيف بالزمن، كما انها لم تعبر عن الحركة الداخلية العميقة للاشياء والوقائع بقدر ما رصدت ظواهر تلك التحولات ، ناهيك عن الملاحظات السلبية التي يمكن اثارتها في صدد الحديث عن الاسلوب والمعمار الفني للقصة الاجتماعية النقدية ذات الاطار التاريخي ؟! .

وبذلك لم تستطع القصة العراقية المعاصرة ان ترتفع الى مستوى الطموح في رصد الظاهرات الاجتماعية الحديثة ، ولم تجسد ذلك النزوع والطموح الشرعي لامتلاك كلية الواقع وحقيقة الحياة الذي اختطته القصة العراقية لنفسها ابان مرحلة الريادة (ذو النون ايوب) خاصة .

غير اننا يمكن ان نرصد ظاهرة نوعية فريدة ، او غريبة الى حد ما ، وهي تطور او تقدم الفن التشكيلي في هذا المضمار على باقي الالوان الفنية والادبية - رغم محدودية اللوحة في المكان وفي الزمان وفي العمق الى حدما !! - ولنا في معارض فن البوستر السياسي التي وشمت العاصمة مثال طيب على ذلك .

وربما يعود هذا الى تفوق الفن التشكيلي وتطوره في القطر العراقي بشكل عام ، بقدر ما يعود الى يسر وسهولة التعبير بهذه اللغة قياسا الى اللغة الادبية وقدرتها على التوصيل وتحريك مشاعر المشاهد والغور الى صميمية وعيه مباشرة .

واخيرا سنتناول في القسم الثاني من هذه المقالة اهمية العمل والعمل الجماعي في خلق وتنمية وتطوير الحياة الاجتماعية والثقافية ، واهمية الاصالة الفنية والابداع الجماعي في خلق وتجسيد الفن الثوري الراقي، مستعرضين بعض النماذج الفنية في الاقطار الاشتراكية، مؤكدين على اهمية الاساليب الحديثة في تثوير الفن واعطائه الصفة الجمالية الخالدة : اي كل ما يقترب من حلم الفنان في الانتقال من مملكة الضرورة الى مملكة الحرية او من الكائن الى ما ينبغي ان يكون .

القسم الثاني

الفنان وما ينبغي ان يكون :

لابد ان نؤكد من جديد على ارتباط الفنان بقضايا مجتمعه وامته المصيرية ، وخاصة في مرحلة التحولات الاجتماعية الخطيرة التي يشهدها الوطن العربي عامة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والحضاري، وضرورة تجسيد تلك التحولات العامة الشاملة والعميقة وليست الظواهر الخاصة والعابرة .... تجسيد تلك التحولات والتعبير عنها بطريقة فنية ابداعية سامية ناجحة ، منطلقين من العلاقة الصميمية الحميمة بين الفنان ذي النظرة النقدية الصائبة التي تتوجه الى لب الاشياء وجوهرها الباطني العميق بقدر ما تستلهم الظواهر الواضحة الجلية في المجتمع العامل الذي يبني الحياة ويعيد بناءها بطريقة جديدة ومتقدمة .

وبذلك يصبح الفنان كائنا حيا يتأثر بالوسط والمجتمع الذي يحيا بين ظهرانيه بقدر ما يكون قائدا ومرشدا ودليل عمل مبدع وخلاق :

وتلك هي الوظيفة الاجتماعية للفكر معبرا عنها بطريقة فنية ، واعني بها ادراك الواقع والتعبير عن معطياته الانسانية والثانوية ، الجوهرية والظاهرية ، تعبيرا خلاقا .. أي اعادة انتاج الواقع أو تحويله تحويلا ثوريا !! .

العلاقة العضوية بين الفن والحياة :

وبالطبع فان هذه مهمة فكرية وفنية وسياسية في آن واحد . وكما هو واضح وحقيقي حد البداهة فان المهام الفكرية والفنية والسياسية مترابطة ومتشابكة ترابطا وتشابكا عضويا وجدليا لا يقبل الانفصام .

ومن هنا نستطيع ان ندرك المهمة المعقدة والحساسة التي تلقيها الحياة على عاتق الفنان مهما كانت اداته التعبيرية او اسلوبه الفني ـ (قاصا كان أم شاعرا أم مسرحيا ام فنانا تشكيليا ... الخ) ومهما كانت منزلته الفنية او عمره الزمني !! .

ومن هنا ايضا نستطيع ان نلمح حقيقة ساطعة عبرت عنها وجسدتها اعظم الشوامخ الفنية في العالم :

حيث ان وراء كل قصة انسانية ، او لوحة مهمة في التاريخ ، او مسرحية خالدة او قصيدة ملحمية فذة ... الخ ، بعدا اجتماعيا او سياسيا بشكل او بآخر ـ مباشر او غير مباشر ، استهدفه الفنان او الاديب بشكل رئيس ام جاء بين ثنايا العمل الابداعي مبثوثا على شكل ومضات خاطفة ولكنها مؤثرة ـ وذلك ابتداء من ملحمة جلجامش ومسرحيات الاغريق والرومان واندريه مالرو وكاز نتزاكي وشتاينبك وجورج امادو وانتهاء باعمال ديلاكروا وكويا وبيكاسو وبلزاك وستندال ومكسيم جوركي وناظم حكمت وبابلو نيرودا .. والقائمة قد تطول بما لا حصر له دون ان نلصق الاسماء لصقا او نسطرها تسطيرا .

فكل مثقف اصيل قد قرأ ملحمة جلجامش والملاحم والتراجيديات الاغريقية او الرومانية مثلا ، وكل محب للفن قد شاهد لوحة (الحرية تقود الشعب) او لوحة (الاعدام) او (الجرونيكا) وكل قارىء مهما كانت درجة ثقافته قد صادف وان قرأ بعضا من اعمال بلزاك وستندال الروائية ، او بضع صفحات ومقاطع من رواية (الوضع البشري) او « الاخوة الاعداء » او « ارض ثمارها من ذهب » او (الام) ـ ، كل من صادف او قرأ او شاهد بعضا من هذه الاعمال وترنم ببضع قصائد لناظم حكمت او بابلو نيرودا او الجواهري او السياب او البياتي ... الخ كل مثقف قارىء وحساس او محب للفن يستطيع ان يدرك الصلة الحميمة الاصيلة المدهشة بين الفن والحياة ، وبين الفنان والمجتمع ، بين العمل الابداعي والقضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية سواء بسواء !! .

اصداء الموسيقى الفكرية :

ولعل هذا ما قصده احد النقاد العالميين بالموسيقى الفكرية التي تظل تنبعث من رواية (الحرب والسلام) لتولستوي بعد قراءتها ولساعات طويلة وربما لسنوات، انها موسيقى الفكر الذي يضج بحرارة الحياة ، الفكر الانساني الذي يلتحم بعروق الشعب والتاريخ !! .

ومثل هذه الاعمال الخالدة لا تحتاج الى الشعارات ولا حتى لمجرد ناقد يطلق الشعارات ، انها خالدة واصيلة خلود الانسان والحضارة البشرية : لانها ، وبكل بداهة، اعمال انطلقت من الانسان وتوجهت الى الانسان .

القوى الضاغطة والقوى النافية في الحياة والفن:

وحتى بعض الاعمال التي عبرت عن هموم الانسان المعاصر بطريقة فنية غير مباشرة او لا واقعية ، عبرت عن هذه الهموم باسلوب فني حديث ، فأنها لا تعني الابتعاد عن الواقع او التنصل عن قضايا الانسان ـ بل تعبر عن تعقيدات او تشويهات ذلك الواقع كما في بعض اعمال بيكاسو مثلا :

ففي بعض مراحل الانتقالات التاريخية الكبرى يمكن ان يواجه الفنان قوة ضاغطة ببعض مظاهرها السلبية المتراكمة على روحه وعقله وحياته الشخصية، كمظاهر النمطية الالية والاستلاب في المجتمع البرجوازي. فيتجه الفنان او الاديب احيانا اتجاها مناقضا لحركة التاريخ ، ويرفض معطيات العلم ونتائج التطور الاجتماعي الحتمية ـ كما فعل (د . هـ . لورنس) في دعوته للعودة الى الطبيعة والحياة البدائية البكر ، مثلا !! ـ مالم يتسلح بالرؤية النقدية الشمولية ذات الطابع التاريخي الواعي المدرك لمسيرة الحياة والتطور الاجتماعي والعلاقات المركبة بين العام والخاص ، بين الكل والجزء، بين المجتمع والفرد ... الخ او ان يقدم رؤية ذاتية مشوهة للعالم والحياة ولافاق المستقبل ، رؤية سوداوية وكابية ولكنها ذات مغزى عميق ومدلول تاريخي مهم يمكن ان يكون مؤشرا لعناصر النفي والرفض !! .

حيث ان بعض تلك الاعمال التي عبرت عن هموم الانسان المعاصر بطريقة فنية غير مألوفة ، سعت الى نقد النمط الرأسمالي في الانتاج ونتائجه الاجتماعية والثقافية والاخلاقية الوخيمة بطريقة غير مباشرة ... سعت الى نقد الواقع الاجتماعي المشوه والمعقد الذي نمت وترعرعت فيه .

وبذلك جاءت بعض تلك الاعمال الفنية الحديثة (السريالية ، مدارس الرفض والغضب ، مدرسة النفايات ... الخ) كقوة تدميرية مساهمة في عملية هدم الواقع الاستعماري وفي عملية خلق القوى الطليعية البناءة لعالم جديد مليء بالحب والحرية والضياء ، عالم يتجه نحو حياة خالية من الاستعباد والاضطهاد والاستغلال والعسف ، عالم ينبغي ان يكون !! .

ومن هنا يقتضي ان ننظر الى مثل هذه الاعمال ضمن مرحلتها التاريخية وضمن حسابات عناصرها الايجابية والسلبية وضمن آفاق المستقبل ، بعيدا عن روح الرفض الضيقة المسبقة ، بعيدا عن الدوغمائية العقائدية .

الضرورة من اجل الحرية :

ولذا نجد ثمة ضرورة تاريخية تقع على عاتق فنانينا ليس في استلهام الاعمال الانسانية وليس في متابعة كل جديد في عالم الفكر والثقافة والابداع الفني وحسب — بل في ضرورة الالتصاق بحياة الناس ، بقضايا المجتمع المصيرية ، وبتجسيد هذا الالتصاق والتعبير عن تلك القضايا بحرارة وصدق وطاقة خلاقة لا تنفد .

ولعل هذه الضرورة لا تقع على عاتق الفنان او الاديب كفرد بقدر ما تقع على عاتق الفنانين والادباء والمثقفين كطليعة تقدمية حضارية ، اي كمجموع مجسد في اتحاد او نقابة او جمعية او مؤسسة .. وبقدر ماتقع ايضا على عاتق المؤسسات والجهات الثقافية والاعلامية والادارية وخاصة في الاقطار العربية التقدمية .

فالى متى يظل المثقف في المشرق العربي معزولا عن بقية اقطار المغرب العربي لمجرد انه لا يمتلك احيانا نفقات السفر ، وكفرد قد يعاني من وطأة الحياة المادية؟!

الى متى يظل المثقف العربي يدور في دائرة الروتين الضعيفة للحياة اليومية الالية التقليدية والتي يمكن تلخيصها بالبيت والدائرة والمقهى فالبيت!! الى متى يظل ابن المدينة معزولا عن الريف ، والمثقف المنحدر من الريف قاطعا اواصر ووشائج الاتصال بعالمه الحقيقي!!

قد تبدو هذه الاسئلة للوهلة الاولى سطحية ساذجة او ضعيفة ، غير انها اسئلة مشروعة ، لانها تعبر عن قضايا حقيقية وواقعية بشكل وبآخر ، قد تختلف من انسان الى اخر ولكنها تشكل الاطار العام

للوحة المأساوية التي يعيشها اغلب المثقفين والفنانين العرب لاسباب هي الاخرى عديدة ومعقدة وذات اطار تاريخي مركب !!

وعلى اي حال انها مجرد دعوة ، دعوة لتحريك الدماء في العروق ولتجديد منابع العطاء والحياة ، من اجل ابداع فني اصيل ، من اجل ثقافة جماهيرية وحضارية في آن واحد ، ومن اجل اعمال انسانية خالدة .

القسم الثالث :

من اجل ابداع جماعي اصيل :

لقد لعب العمل الجماعي ولا زال يلعب دورا بارزا في خلق وتنمية وتطوير الفن على مراحل التاريخ ، ابتداء من زقورات سومر وبابل واهرام مصر الخالدة وانتهاء بالاعمال المشتركة للعديد من المثقفين والفنانين في كافة ارجاء العالم المعاصر ، وخاصة في الاقطار الاشتراكية .

ولنا في بعض الاعمال المشتركة التي ظهرت في القطر العراقي في الاونة الاخيرة — وخاصة بالنسبة للمسرح باعتباره عملا جماعيا من حيث التنفيذ — وبالنسبة للمبادرة الاخيرة التي دعت اليها جمعية الفنانين التشكيليين للقيام بانجاز معرض مشترك للعديد من فناني القطر، ليعبر عن تضامن الطليعة المثقفة في القطر مع القوى التقدمية في القطر اللبناني ومع فصائل الثورة العربية الفلسطينية ... لنا في هذه الظاهرة والمبادرة الطيبة دليل واضح على اهمية الاعمال الابداعية الجماعية التي تنطلق من المجموع ، ومن القضايا الجماعية ، وتتوجه الى قطاعات الشعب الكادحة .

العمل الجماعي كوسيلة تربوية :

وبالطبع فان ما نعنيه (بالعمل الجماعي) هو المنجزات المادية والحضارية التي تقوم وتتم بطريقة جماعية ، وكذلك الاعمال الفنية الابداعية التي تدور حول تلك المنجزات وتستلهمها وتتمثلها بطريقة جماعية، بحيث يصبح العمل الجماعي غاية ووسيلة في ذات الوقت ، وبحيث يصبح قيمة تاريخية واجتماعية وحضارية واخلاقية بقدر ما هو وسيلة او طريقة فنية تعبر عن نضج الفنان ووعيه الاجتماعي الخلاق وحبه لرفاقه من الفنانين ، وتعاونه مع ابناء شعبه والتحامه الحقيقي مع الحياة والناس وقضاياهم العينية والمصيرية، الصغيرة والكبيرة على حد سواء ...

وبحيث تكون هذه المنجزات المادية والحضارية ، وهذه الغاية والوسيلة في آن معا ، بمثابة طاقة اخلاقية وانسانية عالية تسمو بروح الفنان وتبعده عن روح العزلة والانانية الفردية ، وتفتح في اعماقه طاقة غير محدودة من الحب والتفاني وروح الاخوة ، روح المثقف الثوري المرهف الاحساس !!

« الاعمال الخالدة » اعمال جماعية :

وبالطبع فأن المقصود من هذا المفهوم الدعوة للقيام باعمال ابداعية جماعية مشتركة تدور حول العمل الانساني المشترك في المصنع ، او المزرعة الجماعية ، او المشاريع الانتاجية ذات الطابع الحضاري .. اضافة الى الدعوة حول ضرورة رصد الفنان للتحولات الاجتماعية ومساهمته في تنمية وتطوير هذه التحولات في القطر وفي الوطن العربي كافة ، وحول ضرورة مساعدة الجهات المسؤولة والاجهزة المعنية (وزارتي الاعلام والثقافة ،

اتحاد الادباء ، المؤسسات الثقافية ... الخ) للفنان، والاخذ بيده من اجل انجاز هذه المهام التاريخيةالابداعية باسرع وقت ممكن وبأفضل صيغة تعبير وتجسيد .

وقد تبدو هذه الدعوة ــ للوهلة الاولى ــ تبسيطية او آنية عبارة . غير ان تجارب الحياة اكدت وما زالت تؤكد ، وستؤكد ايضا باستمرار ، امكانية تحقق هذه الدعوة في المجتمعات النامية والاشتراكية خاصة ، مثلما كانت الاعمال التاريخية العظيمة [مثل بعض الملاحم للشعوب وانجازاتها الفنية والفلكلورية] هي الاخرى اعمال جماعية مشتركة !!

وحتى الاعمال الفنية الابداعية الخالصة مثل ملحمة جلجامش او الالياذة او الاوديسة او (الف ليلة وليلة) ... الخ فأن الدراسات المنهجية العلمية الحديثة تؤكد ان هذه الاعمال ومثيلاتها هي في الحقيقة ليست من انتاج فرد محدد كهوميروس مثلا ، وانما هي نتاج عصر كامل او مجموعة مؤلفين تعاقبوا على مراحل التاريخ ، وكل منهم قد صاغ تلك الاعمال بطريقة تناسب المرحلة او العصر او المفاهيم الايديولوجية السياسية والسياسية والاجتماعية التي سادت انذاك حتى وصلت الينا بالشكل المعروف .

روح الاصالة والتجديد :

وقد اثبتت الاكتشافات الحديثة ايضا ان ثمة نسخا مختلفة للملحمة الواحدة ، فهناك النسخة السومرية والبابلية والاشورية لملحمة جلجامش ، كما ان اعمالا قصصية اخرى مشابهة لالف ليلة وليلةعرفت ووجدت عند شعوب مختلفة وقريبة ايضا من المنطقة العربية ، ناهيك عن الطابع الموحد الذي طبع اغلبملاحم الشعوب وفلكلورها ، خاصة في الوطن العربي .

فهل ستشهد مرحلتنا هذه اعمالا جماعية خالدة تجسد روح العمل الجماعي المعاصر وتستلهم تراثالامة في آن ، تؤكد وحدة الوطن العربي وتتجه الى الفئات والطبقات الاجتماعية الفقيرة المناضلة وتشرع في تصوير ملامح التحول الاشتراكي والاجتماعي دون ان تسقط في هوة المباشرة والشعارية والتقليد ؟!

شروط الابداع الجماعي :

وكما اسلفنا سابقا ، فقد تبدو هذه الدعوة سريعة او متعجلة وذات طابع مرحلي بالنسبة لبعض القراء والمثقفين كما ان تطبيقها او نقلها الى حيز الواقع قد يبدو امرا صعبا ، ذلك لان استيعاب هذه الدعوة المبادرة ، وبالتالي ترجمتها الى فعل منجز ،يتطلب شروطا عديدة اهمها :

١ ــ وعي شامل لحركة التاريخ العربي الصاعدة ، ولمراحل التحولات الاجتماعية الخطيرة ، وما يستتبعها من نتائج على صعيد البنى الاقتصادية والسياسية وعلى صعيد البنى الثقافية والحضارية في آن معا .

٢ ــ وعي تاريخي شامل ذو رؤية نقدية نافذة لمراحل تطور الفن في العالم وفي الوطن العربي ، وارتباط ذلك التطور بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .. وبالتالي بالصراع الاجتماعي والايديولوجي بالنسبة للطبقات من جهة ، وبالنسبة للامة العربية ضد اعدائها ككل من جهة ثانية ، وبالنسبة للفرد المثقف وموقعه الاجتماعي والسياسيوالطبقيمن ذلك الصراعفي ذات الوقت.

٣ ــ كما تشترط هذه الدعوة محاولة المثقف ــ باحثا كان أو ناقدا او فنانا على صعيد الاعمال الابداعية برمتها ــ ان يقوم بعملية النقد والنقد الذاتي ، ويتحرر من التقاليد والافكار التقليدية البائدة، ومن العصبية القبلية ، ومن روح الانانية والاستعلاء والغطرسة ... بقدر ما تشترط محاولة المثقف للانفراس والنفاذ في الواقع الاجتماعي والتاريخي وما يطرحه هذا الواقع من مشكلات اقتصادية وسياسية واخلاقية وحضارية ... بقدر ما تتطلب روحا اجتماعية انسانية اخلاقية عالية ،، .. وباختصار تحقيق وتجسيد العلاقة العضوية بين الانفراس والتجاوز ، بين الذات والاخرين ، بين الجزء والكل !! .

٤ ــ ولعل انخراط المثقف في صفوف حركة الثورة العربية وتشربه بأيديولوجيتها يصقل فيه روح العمل والعمل الجماعي ، والتضامن الاجتماعي ، وتربي فيه الروح القومية وحب الشعب ، والامة، والنضال من أجل الطبقات الكادحة .. وتبعده في ذات الوقت عن الشعور بالعزلة والغربة والكآبة والروح النرجسية المريضة !!

٥ ــ لقد عمل الاستعمار والاحتلال الاجنبي ، طيلة سنوات احتلاله للوطن العربي الكبير ، على خلق ايديولوجيا ومفاهيم سياسية وثقافية واخلاقية رجعية تدعم السيطرة الاستعمارية وتبررهاوتطيل من عمرها .

ولقد كانت ولا زالت تلك الايديولوجيا والمفاهيم تعتمد تارة على افكار وقيم تقليدية بائدة تعود الى مرحلة

سيادة الطبقة الاقطاعية ، وتارة اخرى على افكـــار ومبادىء برجوازية ذات صبغة ليبرالية تفصل المثقفعن مجتمعه وامته وقضاياها المصيرية ، وتجعل من الفــن مجرد لعبة شكلية جميلة او ايحاء ذاتي محض لا يمتالى الواقع الانساني والاجتماعي بصلة !!

اللغة المنمقة والطريق الى العدمية :

ان هذه التيارات البرجوازية المعادية هي الاكثر خطورة لانها ذات لغة حديثة ومنمقة ، لكنها تقود المثقف في التحليل الاخير الى العدمية او الانتحار الفلسفي والسياسي والاخلاقي سواء بسواء .

ومن هنا فان نجاح الدعوة لثقافة واقعية مستلهمة من واقع آيديولوجية الثورة العربية يتطلب شروطاعديدة تجسد اصالة المثقف والفنان وقدرته على تجاوزالمخلفات الاستعمارية والبرجوازية عبر نضال دؤوب ضد القوى التي تكرس تلك المخلفات ، وضد الذات المتشربة لبعض تلك المخلفات في آن واحد !!

كما ان هذا النضال الدؤوب سوف لا يترك آثاره الايجابية على شخصية المثقف والفنان وحسب ، بلعلى اعماله الابداعية ومحيطه الثقافي والفني برمته .

زهرة جديدة من زهور الابداع :

وبالطبع نحن لا نقصد من خلال هذه الدعوة التحيز لنوع ادبي او لون فني واحد ومحدد ، كما ان مثل هذه الدعوة لا تسعى لتضييق المساحة التي يمكن ان يتحرك عليها وضمنها الفنان او الاديب ، بقدر ما نقصد ونسعى من خلال هذه الدعوة لتفتح زهرة جديدة اخرى مــن زهور الابداع والكشف والاضافة .

كما ان الدعوة لكتابة لون ثقافي جماعي واشتراكي يدور حول العمل الجماعي والحياة الاجتماعية ، وظواهر التحولات التاريخية والاقتصادية والسياسية والاخلاقية ... الخ ـ لا تستهدف في ذات الوقت التقليل من شأن الاعمال الفنية والادبية التي تدور حــول حيــاة الفرد الانساني وقضاياه الشخصية والنفسية كالحب او الغيرة او الشعور بالكآبة او الاضطهاد ... الخ بقدر ماتسعى هذه الدعوة الى ربط الذات الخلاقة بالمجتمع الخلاق، واضافة الجهد الفردي الى الجهد الجماعي ، وتاكيــد العلاقة الصميمية بين هموم الشخص وقضايا المجتمــع ككل .

الذات الخلاقة والشعور بالمسؤولية الجماعية :

ولذا فسيكون من شروط هذه الدعوة ايضااحترام الانسان والذات الخلاقة المبدعة ، وتثوير ملكة وطاقة الابداع في روح وعقل الفرد ، مثلما سيكون التجدد في المضامين والاساليب الفنية شرطا من شــروط الابداع الجماعي ، وذلك انطلاقا من المقولة التي تفيد بان الفن الهابط لا يمكن ان يكون ثوريا بالمرة ، وان الفن ليس بالضرورة مجرد انعكاس سلبي او ميكانيكي للواقع بقدر ما هو صياغة خلاقة لذلك الواقع والكشف عن جوهره العميق ووجهه الناصع .

المعادلة الصعبة :

وهكذا ينبغي ان يلتحم في مثل هذه الاعمال الثورية الشكل والمضمون التحاما جدليا حيا يحقــق المعادلــة الصعبة : تقدم المنظور الانساني مع جماليات العمل الفني المتكامل .

ولهذا تجاهلنا في امثلتنا بعض الاعمال التيحاولت ان تجسد مضامين هذه الدعوة ولكنها اخفقت فيتحقيق المعادلة الصعبة ، ولهثت وراء المضمون او الموقف حتى اعياها اللهاث وسقطت ، لانها لم ترتفــع الى مستوى الطموح ولم تمتلك كلية عناصر العمل الابداعي المتكامل!!

في حين قرانا ، واعدنا قراءة ، بعض الاعمـــال الابداعية الرائعة التي تمنح جمالا وسموا فنيا رفيعـــا مثلما تعبر عن هموم المجتمع وقضاياه المصيرية ، وترصد اشكال تطوره وتحوله ، كما في رواية جنكيز ايتماتوف مثلا : « وداعا يا غولساري » .

هذه الرواية التي تصور حياة الراعي القرغيزي (تاناباي) وحصانه الرهوان « غولساري » وما جرى لهما من احداث عصيبة في سنوات التحول الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي، والتيتدين الظواهر البيروقراطية والوصولية والتعسفية بنفس الحماس الذي تمجد فيه العمل الجماعي والشرف الانساني وقيم التفانيوالاخلاص من اجل البناء والحياة الافضل ... وهي مكتوبة ، اضافة الى هذا وذاك ، بلغة شعرية آسرة يفوح منهـــا عبير الاسطورة الجميلة ، والحكاية الشعبية ، والتقاليد الفلكلورية ، والاغنية الريفية العذبة ... الخ .

لهذا ندعو ادبنا الى المزيد من بذل الجهد مناجل تحقيق المعادلة الصعبة :

انشاء أعمال ابداعية يتقدم فيها المنظور الانساني من خلال تطور جماليات العمل الفني المتكامل .

محور خاص : المرأة في نصوص من الأدب العربي الحديث



« ان هدف تحرير المرأة العربية من القيود الاقتصادية والاجتماعية والتشريعية البالية ، وتوفير كل الظروف اللازمة لاسهامها الكامل والفعال في المجتمع العربي .. وفي النهضة العربية التي يدعو اليها حزب البعث العربي الاشتراكى .. يقف في مقدمة الاهداف التي دعا اليها الحزب وعمل لتحقيقها .

ان مشكلة تخلف المرأة العربية ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا هي الان من اخطر معوقات النهضة العربية المعاصرة . فهي تلقي بظلها الثقيل على اغلب جوانب وانشطة الحياة في المجتمع العربي وتضر اضرارا مباشرا بمسائل أساسية كتربية النشء وبناء المجتمع الجديد ، واطلاق طاقات الانسان العربي الخلاقة .. فمع بقاء المرأة العربية في اوضاعها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية المتخلفة الراهنة واستمرار عدم مساواتها بالرجل مساواة حقيقية من النواحى النظرية والعملية وفي الجانب الحقوقي ، لايمكن اجراء تغييرات جذرية حقيقية وشاملة في المجتمع العربي باتجاه تحقيق اهداف الوحدة والحرية والاشتراكية

لذلك تترتب على عاتق حزب البعث العربي الاشتراكي ـ اليوم، وهو يقود المجتمع الثوري في القطر العراقي ـ مهمات توفير التعليم على نطاق واسع للمرأة ، وتوفير فرص العمل لها ، ومساواتها بالرجل في النواحي القانونية ، وتقع على عاتق الحزب بمنظماته ومناضليه ، مهمة فضح الاتجاهات والافكار الرجعية والمتخلفة التي تحط من قدر المرأة وتنظر الى وجودها الانساني من زاوية واحدة ، والنضال ضد تلك الاتجاهات والافكار واجتثاثها من المجتمع . فهي تتنافى مع تقاليدنا العربية والاسلامية العريقة وقد تسربت الى مجتمعنا من الاقوام الغريبة التي سيطرت عليه ، واشاعت فيه الاتجاهات والممارسات الضارة والمنحرفة .. كما ان هذه الاتجاهات والافكار تتناقض تناقضا صارخا مع مبادىء الحزب الثورية والاشتراكية ومع حاجات العصر الراهن وافكاره النيرة ..

ان المرأة لن تحررها الجمعيات النسوية على اهمية ما تؤديه هذه الجمعيات من ادوار .. انها تتحرر من خلال تحرير المجتمع كله سياسيا واقتصاديا .. وتتقدم بتقدمه الثقافي والاجتماعي . ولما كان حزب البعث العربي الاشتراكي هو قائد التغيير الاجتماعي في كل الانشطة والميادين فانه هو الذي يتحمل المسؤولية الاولى والطليعية في تحرير المرأة . »

« التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي »
كانون الثاني ـ ١٩٧٤

دراسة

نســاء مهجورات

دراسة في القصة القصيرة النسوية في العراق

شجاع العاني

تثير مسألة دراسة اية ظاهرة اجتماعية ، من خلال الاعمال الابداعيــة الادبية التساؤل حول امكانية العمل التخيلي على ان يزودنا بالمعلومات والحقائق التاريخية والاجتماعية ، ويكتسب هذا التساؤل اهمية خاصــة واستثنائية عندما يتعلق الامر بشكل فني محدد هو شكل القصة القصيرة التي يرى النقاد والدارسون على انها « فردية ، رومانتيكية ، متابية » ، تعامل الشخصيات فيها على انها منبوذة ، ومنفردة ومتوحدة ، على العكس من فن الرواية الذي لا زال يرتبط بالفكرة التقليدية عن الانسان بوصفه حيوانا يعيش في جماعة « تعامل الشخوص فيه على انها شخوص ممثلة لغيرها »(١) .

ان القصة القصيرة لا تقدم عالما متماسكا كما يفعل الفن الروائي ، الذي يكاد يجمع النقاد والدارســون ، بمن فيهم الشكليون ، على انه « يقدم عالما ، اكثر مما يقدم قضية ــ حادثة او شخصية ، فالروائيون الكبار جميعهم يملكون مثل هذا العالم ويمكن التعرف اليـه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي ، وان كان متميزا بكونه قائما بذاته(٢) » . على حــين يقدم فــن القصة القصيرة انطباعــا ، او بسبب من حساســيته الفائقة ــ مجموعة من الانطباعات .

ومن المعروف ان التيارات والمذاهب الشكلية في النقد ، بما في ذلك بعض التيارات البنيوية الحديثة ــ كالانشائية ــ تنكر ان يكون للادب وللاعمال الابداعية ، علاقة بالمجتمع ، وتعتبر الادب « الاجتماعي » احد انواع الادب فحسب ، وليس لهذا النوع من الادب في راى هؤلاء النقاد اهمية تذكر ، يقول مؤلفا « نظرية الادب »:

يوجد ادب عظيم له علاقة ضئيلة بالمجتمع ، او ليس له علاقة على الاطلاق ، فليس الادب الاجتماعي سوى احد انواع الادب وليست له اهمية اساسية في





نظرية الادب مالم يتمسك المرء بالنظرة القائلة ، ان الادب قبل كل شيء « محاكاة للحياة » ، كما هي ، وللحياة الاجتماعية بشكل خاص ، غير ان الادب ليس بديلا عن علم الاجتماع والسياسة ، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين » (٣) .

ورغم أن رينيه ويلك ، لا ينفي صلة الفن بالحياة ، ويرى ان العمل الفني ليس لعبا فارغا ، فانه يرى ان العمل الادبي ليس وثيقة اجتماعية او تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا. ذلك ان الفهم البسيط للحقيقة الجمالية ، في رايه يؤكد على ان الفن « وهم » وخيال « والعالم يتغير فيه من خلال اللغة واللون والصوت »(٤) .

وعلى الضد من التيارات والمدارس الشكلية والجمالية في الفن ، تقف المذاهب والتيارات الاجتماعية، التي ترى ان الادب ينقل الحقيقة ، كما ينقل ايضا بالضرورة الحقائق التاريخية والاجتماعية ولدى كل من هيغل وتين تتساوى العظمة التاريخية مع العظمة الفنية، والاعمال الفنية في راى « تين » تزودنا بالوثائق لانها آثار تاريخية . وعلى حين يرى بعض الدارسين ، ان الاعمال الفنية المتوسطة او العادية ، هي اكثر جدوى ، بالنسبة لعالم الاجتماع الحديث ـ لانها اشد وثائقية اجتماعية من الاعمال العظيمة ـ يرى هيبولت تين ان مثل هذه الاعمال غير معبرة ، ومن ثم فهي غير ممثلة ، كما يرى ان الادب ليس « انعكاسا للعملية الاجتماعية فحسب ، لكنه جوهر التأريخ باكمله وخلاصته وموجزه » (٥) .

وليس راي الناقد الروماني الحدث ـ وراس البنيوية التوليدية ـ لوسيان جلدمان سوى امتداد لاراء تين في الادب ، واراء رواد النظرة السوسيولوجية في الادب والفن الذين طوروا الجوانب المادية في اراء تين . والدراسة الاجتماعية للادب تكتسب في راى جلدمان أهمية كبيرة في علم الاجتماع ، ذلك لانه « في اطار الاحداث التاريخية والاجتماعية ، تتميز قمم الابداع الثقافي بخواص محددة ، تعود الى تركيبها وابنيتها المنظمة من ناحية ، والى ضعف وقلة العوامل المشوشة فيها من ناحية اخرى »(٦) . ويذهب جلدمان الى تشبيه قمم الابداع الثقافي ، والاعمال الفنية والابداعية العظيمة ، بالعينات او المواقف المجهزة بالمعمل ، بسبب من نزوع هذه الاعمال الى تحقيق وحدة متماسكة ذات طابع ايديولوجي شامل ، وفي ذلك يقول « **ان هذه الاعمال الكبرى عندما تعقد اواصر الصلة بينها وبين الوقائع التاريخية والاجتماعية ، التي تعبر عنها ، تمثل مؤشرات حاسمة في دراسة هذه الوقائع بصورتها الصافية المركزة التي تشبه المواقف المجهزة علميا في المعمل .** »

والى جانب هذين الرايين في اجتماعية الادب وتأريخيته ، ثمة راي وسط ، يرى ان الدراسة الاجتماعية يجب ان تعتمد على مصادر غير ادبية ، ولكن الاعمال الادبية ـ لدى اصحاب هذا الراي ـ يمكن في حالات معينة ان تكون مصادر مساعدة في الدراسة الاجتماعية . يقول كوهين برامستد « لا يستطيع سوى الشخص الذي يملك معرفة ببنية المجتمع من مصادر اخرى ، غير المصادر الادبية الصرف ، ان يكتشف فيما اذا كانت نماذج اجتماعية معينة ، وسلوكها قد اعيد انتاجها في الرواية والى اي حد ... أما العنصر الخيالي المحض ، والملاحظة الواقعية ، وما هو فقط تعبير عن رغبات الكاتب ، فيجب ان يفصل بعضها عن بعض في كل حالة بطريقة ماهرة » (٧) .

ان ايماننا بالنظرة السوسيولوجية في الادب ، لا يمنعنا من القول بصعوبة استخلاص حقائق نهائية على صعيد الوضع الاجتماعي ، من خلال القصة النسوية في العراق، ذلك ان نتاج القاصات العراقيات يقع معظمه ضمن شكل القصة القصيرة من جهة ، ولان هذا النتاج لا يرتقي الى مصاف قمم الابداع من جهة اخرى . الا انه يمكن القول ايضا ، ان وضع المراة في هذه المرحلة التأريخية، وتصورها لقضية تحررها قد انعكس الى حد ما بشكل أو باخر ، في البنية الادبية للقصة القصيرة ، ولذا فاننا نستطيع استخلاص بعض الحقائق الاساسية والجوهرية بالنسبة لوضع المراة من خلال البنى القصصية التي سادت خلال المرحلة المشار اليها ، والتي نعني بها العقدين الاخرين من الزمن فحسب .

لقد حفلت القصة العراقية منذ نشوئها وحتى نهاية الخمسينات بموضوعات المراة ووضعها الاجتماعي، ومسألة تحررها . بل لقد تواقت ظهور ونشوء القصة في العراق مع ظهور الدعوة الى تحرر المراة ، وكانت حرية المراة موضوعا لاولى القصة العراقية التي نشأت في العشرينات من هذا القرن . ولقد شهدت الستينات انحسار موضوع المراة ، ووضعها الاجتماعي المتخلف من ادب القصاصين الشباب ، على حين استمر هذا الموضوع لدى الكاتبات القصصيات العراقيات ، رغم ان حجم المناقشة له قد تضاءل الى حد بعيد .

والى جانب هذا الموضوع، برز موضوع الاحساس بالوحدة والفراغ والظلام ، كمحور لاعمال القاصات العراقيات وذلك لا يعود في رأينا الى ابتعاد القاصة عن تكرار الموضوعات القديمة ـ اذ يمكن معالجة اى موضوع من وجهة نظر ومن زاوية جديدة وتقديم اضاءة جديدة له ـ بل يكمن اساسا في ان التطور الاجتماعي الحاصل في المجتمع العراقي ـ وبخاصة بعد ثورتي تموز المجيدتين ـ قد خلق لدى المراة مثل هذا الاحساس ، ذلك ان تحرر المراة لم يصبح ناجزا بعد ، وما زال التناقض بين الماضي المهزوم على صعيد النظرية والفكر ، والماضي الماثل في الحقيقة والواقع قائما وعلى اشد ما يكون في السلوك الاجتماعي .

لقد مضت المراة العربية بعامة والعراقية بخاصة ، تدك الحصون وتقتحمها ، وهي في حركتها كانت تستعيد استمرار وجودها الطبيعي والاجتماعي ، الذي فصمتها عنه بعض النظم القديمة ، وكما يقول جاك بيرك « جددت شخصيتها وبعثتها ، وخلقت رابطة كافية لها مع التدفق الخالد والابدي للوجود والاشياء . وهكذا اعادها التاريخ الى مكانها ، واصبح في وسع الرجل ان ينتظر منها تسويات جديدة وحتمية لاوضاعها »(٨) . لكن هذا التحرر ليس ناجزا كما اسلفنا ، **ولقد انسلخت المراة عن نظام الحياة والمجتمع القديم ، لكنها من جهة اخرى ما زالت بعيدة عن المساواة التامة بالرجل وبنمط الحياة الاجتماعية التي يحياها** . ومن هنا كان بروز موضوعات الاحباط والغربة والوحدة والفراغ على اشد ما يكون ، في هذه المرحلة التاريخية التي تشهد التحلل التدريجي للانماط السلوكية والفكرية الاجتماعية القديمة ، وميلاد علاقات اجتماعية ، وانماط فكرية وسلوكية جديدة ، تدريجيا .

في واحدة من اجمل اقاصيصها تعالج القاصة بثينة الناصري وضع المراة في الريف العراقي ، وتعتمد القاصة اسلوب الوصف المركز والمكثف والحوار المختزل في بناء قصصها ، وعبر ذلك تصل الى بناء المشاهد الشعرية في قصصها بعيدا عما تقع فيه القاصات من محاولات لبناء قصة شعرية ، تعتمد اساسا المفردة المنغومة والصورة البلاغية . وتروى قصة « القارب » حكاية صياد اسماك دشن قاربه الجديد على غير العادة الجارية لدى زملائه الصيادين ، فبدلا من ان يقدم قربانا لقاربه الجديد ، اصطحب معه الى الزورق فتاة هربت من دارها بعد ان تشاجرت مع افراد عائلتها ، وقنينة خمر ، ويدور حوار بين الصياد والفتاة نعرف منه ان الفتاة كانت على علاقة بجندي وانه بعد ان خدعها واستسلمت له ، رفض الزواج منها ، وهي تعتقد ان اصابتها بالتدرن ناتجة عن هذه العلاقة ويقول الصياد للفتاة .

« ـ لم اذبح له .

خلعت نعليها واخفتهما تحت العباءة .

ـ اعتدنا ان نذبح للقارب الجديد ونلطخ جدرانه بدم الضحية » .

ورغم ان الفتاة تزعم انها ليست مومسا ، وانها هربت من دارها بسبب شجار نشب بينها وبين عائلتها ، فان الصياد يصر على ان ينالها ، ويصادف ان يمر بالقرب منهما رجل يدعى (خلف) وهو رجل هربت منه زوجته فظل يجوب الشوارع حاملا خنجره وباحثا عن المراة التي خانته ولوثت شرفه ، وخلف ما ان يرى الصياد والفتاة في وضع جنسي حتى ينهال بخنجره على الفتاة قائلا :

« ـ خذي ايتها الكلبة خذي .

ترتفع يداه بالخنجر المدمى وتهبط بضربات متلاحقة ... وينبجس دم احمر قان يرش بياض جدران القارب »(٩) .

والحدث في القصة كناية عن وضع المراة في الريف، فلقد كانت القربان الذي لطخ جدران القارب ، وهي لذا تتساوى في وضعها مع الشاة ، وتذبح كما تذبح الشاة « وخلف » المجنون هو ايضا كناية عن القهر الاجتماعي

المسلط على رقبة المراة ، وعن العنف غير العقلاني الذي تتعرض له . ولقد وفقت القاصة في ان تتناول موضوعا تقليديا في القصة العراقية ، دون ان تسقط في اسر التقليد ، بان تقدم معالجة لموضوعها تتسم بالجدة والطرافة .

وفي مشهد شعري واحد ، وبعيدا عن السرد التقليدي ، تعرض القاصة للتطور الحاصل في وضع المراة الاجتماعي ، وفي نظرة المجتمع اليها ، في قصتها التي تعتمد الحوار اساسا (قصة قصيرة جدا) ، التي تقترب من (الحوارية) وتؤكد قدرات القاصة الدرامية. وفي الحوار الدائر بين صبية من الجيل الجديد . وبين ابيها « وهو رجل متوسط العمر » نقف على الفارق بين نظرة جيلين الى الزواج ، ومن ثم الى المراة ، اذ تسال الفتاة اليافعة اباها قائلة :

« ـ هل كان يسخر ؟

ـ لا .. ان عينيك جميلتان فعلا .

ـ ظننته يسخر .

ـ الوغد .. لو كنت وحدي لعرفت كيف أؤدبه »

لقد انفعل الاب وغضب لان شابا نعت عيني ابنته بالجمال ، على حين تحاو لالفتاة ان تتاكد من ان الشاب لم يكن ساخرا حين وصف عينيها بانهما جميلتان . ويستمر الحوار بين الاب وابنته لنقف على الطريقة التي تزوج بها الاب ، ونقف من ثم على رفض الاجيال الجديدة لهذه القيم الموروثة البالية . يقول الاب لابنته جوابا على سؤالها عن الكيفية التي تزوج بها :

ـ « ورثت عيني امك يرحمها الله . هل قلت لك انني تزوجتها من اجل عينيها ؟

ـ كلا .. ارتك الخاطبة صورتها ؟

ـ آه .. ماذا تظنين اباك ؟

ـ رأيتها من خلف الباب .

ـ لا .

ـ صعدت على الطوفة .

وجلجلت ضحكة عالية .. ثم سكت الرجل وتناول كفها بيده ، وبعد الحاح الابنه في السؤال يقول الاب :

ـ لم ارها في الواقع ، وصفتها لي امي . قالت شفنا لك عروسا قمرا . عيناها مثل الساعة »(١٠) .

والقاصة تمتلك احساسا دراميا لابد من توفره في كاتب القصة القصيرة ، وعلى حين تستحيل القصة لدى الكثير من زميلاتها الى مناسبة للصياغة اللغوية والبلاغية ، والتشعب في الاحداث والافكار ، تظل القصة لديها صارمة تتناول لحظة مهمة وتنتهي بمعلومات قد تكون اقل من اللازم ، وهي على عكس معظم زميلاتها تصل الى جوهر الشعر ـ الذي هو التقرير الصلد اليابس ، كما يقول ماكليش ـ عن طريق المشهد الدرامي لا عن طريق تكديس الصور المجازية الشعرية التي تكشف قصص معظم القاصات العراقيات عن ولع غريب بها .

ان قصتها التي تنتمي الى قالب القصة القصيرة جدا ، لا تحتوي الا على الحد الادنى المكن من المعلومات والاحداث ، ونحن لا نعرف عن الشاب الذي اطرى جمال عيني الصبيه سوى انه يمر على دراجته متجاوزا الصبية

وأباها : « الشارع معتم تضيؤه (*) مصابيح كهربية شاحبة . صرير جنزير دراجة هوائية .. يلتمع شعر راكبها والازرار الصفر في حزامه وهو يعبر مستطيل الضوء على الارض ، يختل توازن الدراجة ، يخفت الصرير .. ثم يستعيد الصوت رتابته » (١١) .

لقد قلنا من قبل ، ان المراة قد قطعت شوطا كبيرا على طريق تحقيق تحررها ، وقد هزم الماضي تماما ، ولكن على صعيد الفكر والنظرية فحسب ، اما على صعيد الحقائق والواقع ، فان هذا الماضي لم يهزم بعد كليا . وهو ما يزال قائما باشكال عديدة ، معبرا عن نفسه بمظاهر سلوكية شتى . وقد خلق هذا الوضع التاريخي، نوعا من التصور لدى بعض القاصات العراقيات . حول مسالة تحرير المراة ، يغيب فيه الادراك الواضح لعملية التغيير ، وما تتضمنه من ثراء وتشابك وتعقيد ، ويمكن ان نطلق على هذا التصور عبارة بعض الاوساط الثقافية في الغرب ، القائلة بان المنطقة العربية هي « منطقة الذكر الخالد » (١٢) . وهذه الظاهرة تجد تجسيدها ـ في راى القائلين بها ـ في الظواهر التي تكتنف نظام الزواج في المنطقة ، اذ يرى هؤلاء ان التقاليد القبلية وشبه الاقطاعية في الزواج ، هي عملية توكيد لذات الرجل على حساب المراة فالرجل بزواجه من ابنة عمه ، انما يدفعه الى ذلك محاولته لتاكيد ذاته الرجولية عن طريق انجاب ابناء على صورته ، وبناء على هذا فان الزواج لا يعود عملية تبادل متكافئة ، بقدر ما يكون تاكيد لذات الذكر على حساب الانثى .

وليست مضامين القصص النسوية هي التي تفصح عن مثل هذا التصور للمراة ، وليس المنهج الفكري وحده هو الذييفصح عنمثل هذا الفهم فحسب ، بل ويتجسد هذا الفهم اللاتاريخي لقضية تحرر المراة في البنية القصصية لهذه المضامين فليست الاسلبة وعبادة اشكال البلاغة البدوية المتوارثة القديمة . هي الطريق لعرض هذه المضامين ، فحسب ، بل ان الملامح التاريخية للصراع بين المراة والرجل يختفي نهائيا في بعض تلك القصص ، فضلا عن ان الكثير من ابطالها وبطلاتها تختفي لديهم الملامح والسمات الاجتماعية والتاريخية ، على حين يتم التاكيد ، عبر الاسلوب ، على الملامح السيكولوجية للشخصية القصصية !

ولا تتجسد هذه المعاني مجتمعة بقدر ما تتجسد في الاعمال القصصية لديزى الامير ولطيفة الدليمي . ولعل قصة ديزى الامير الموسومة (البيت العربي السعيد) نموذج لهذا الادب ، وفيها نجد هذه السمات الفنية مجتمعة . وفي قصة ديزى يستقبل الزوج ضيوفا في داره ، على حين ترقد المراة في غرفة النوم وهو المكان المحبب لبطلاتها — وتستدعي المراة هذه لتجلس مع زوجة صديق محجبة لا يمكن ان تجالس الرجال ، وتدهش بطلة القصة لهذه الظاهرة ، وتتساءل قائلة :

« — زوجة صديقنا ؟ صديقنا التقدمي ، زوجته محجبة ؟ زوجته محجبة ؟ »(١٣)

وتذهب البطلة لتنفرد بزوجة الصديق في غرفة المكتبة ، ويدور بينهما حوار نعرف منه ان الزوجة هي ابنة عم الزوج ، كما يتكشف الحوار عن امراة ذات ذهنية هي نتاج مجتمع زراعي بدائي ، تؤمن بانجاب الاطفال والاكثار منهم بدعوى حاجة الاهل لهم عند الشيخوخة ، كما انها تحصل على رضا ام زوجها عن طريق الكذب والالتواء والاساليب الحريمية » البالية .

واذا كانت ظاهرة الازدواجية في سلوك الرجل الشرقي ، التي تتناولها القاصة في قصتها هذه ، وحالة الانقسام بين الفكر والسلوك ، بين النظرية والتطبيق ، ظاهرة تأريخية قائمة في المجتمع العربي ، ومن اشد الظواهر بروزا في هذه الحقبة من التأريخ ، فأن القاصة لم تتناول هذه الظاهرة قريبا من مدلولها الاجتماعي واقتصرت في تناولها على الجانب السيكولوجي منها . ذلك ان الملامح والعناصر الاجتماعية المكونة لشخصية « التقدمي » وتعقد وتشابك هذه العناصر بالعناصر الاخرى ، تختفي تماما في القصة ولا عجب ان يصبح المجتمع العربي ، بكل اقسامه وفئاته وطبقاته الاجتماعية بيتا عربيا صغيرا ، وعائلة صغيرة تحكم سلوكها او قل سلوك بعض افرادها ظاهرة نفسية ، هي الازدواجية .

ان هذا المنهج الفكري نجده ماثلا في قصة اخرى لها ، هي قصة « الشعر المستعار » ، فضلا عن اغفال القاصة لتصوير الملامح الاجتماعية لبطلتها ، تجعل المجتمع باكمله معاديا لمسالة تحرر المراة . ان بطلة القصة فتاة نالت قسطا وافرا من التعلم واستطاعت ان تسهم في النشاط الابداعي الادبي ، وتسهم في مؤتمراته ، وحين تدخل الاستوديو في دار الاذاعة لتسجيل واحدة من قصصها ، يقول مدير الاستوديو : السيدات اولا ، وتهم الفتاة بالرد عليه بالقول « لم اغد احس اني فتاة انا اعمل اكثر من الرجال ، واقوم بواجبات تضاهي او تفوق وظائفهم ، ولكنها سكتت ، فطالما رددت هذه العبارات امام الاصدقاء والصديقات واعتبر حديثها نكته »(١٤) . وحين تصطدم سيارة البطلة باخرى في الطريق ، يقف جمهور من الرجال الى جانب الرجلين اللذين تسببا في الحادث ، ثم تهرع امراة تعمل في صالون حلاقة الى نجدتها مؤكدة ما قاله جمهور الرجال ، قائلة : « هنا تلفون اتصلي بابيك او اخيك او زوجك ... ليأتي ويسكت هذه الاصوات .. انت فتاة ولن تستطيعي اقناعهم » .

وعلى عكس الموقف الذي تقفه بطلات ديزي على صعيد القضايا الشخصية تهزم البطلة وتعود الى اهتماماتها الانثوية ، بفعل القمع الذي تتعرض له من المجتمع ، فهي تعود الى سوق للسلع النسائية كانت قد زارته ، لتشترى حاجيات نسائية ، قائلة للبائعة عن ثوب تريد شراءه « اريده صرعه في الزى الحديث ... اضافت واريد كذلك شعرا مستعارا اريد باروكة شعر نسائية لا رجالية » .

ان المراة التي استطاعت ان تسمو على انوثتها ، لتصبح كاتبة تسهم في حركة الابداع الادبي ، تعيدها عملية « تسفيل » الى هذه الانوثة ، بعد ان يقف المجتمع من عملية « التصعيد والتسامي : التي قامت بها المراة ، موقف المعارض وغير المعترف بشرعية هذا التصعيد . لكن ديزى تكرر ما قالته في قصتها السابقة « البيت العربي السعيد » . ان المجتمع بكل فئاته واقسامه لا يعترف بشرعية موقف المراة ، بما في ذلك النساء انفسهن ، ولا تختلف القصة عن سابقتها سوى ان الصراع في قصة « البيت » هو صراع بين جنس الرجل وجنس المراة ، اما في قصة الشعر المستعار فان المجتمع بجناحيه ، المراة والرجل يقمعان تحرر المراة من عبودية الجسد وانحطاطه الذي ترى بعض مدارس علم النفس الغربية البرجوازية ، انه حالة مؤبدة في المراة !

وفضلا عن ملامح الجمهور غير الواضحة ، وغياب الملامح الاجتماعية للمراة ، فان الكاتبة بدافع من نرجسيتها ، تحدث خللا واضحا في حدث القصة ، فالبطلة بلا زوج او اب — وفقدان الزوج والاهل سمة في بطلات ديزى — ولذا فهي تهرع الى موظف شركة التأمين لانقاذها من ورطتها مع « جنس » الرجال ! . ان التصور غير التأريخي لمسالة تحرر المراة لدى ديزى ، وما يؤدى اليه من اهمال لتصوير الملامح التأريخية والاجتماعية لشخصياتها ، ومن عدم قدرة على بناء النموذج الممثل والمعبر ، يجعل تعبيرها عن قضية المراة ، تعبيرا مثاليا في جوهره ، رغم تقدميته الظاهرة !

ولا يقتصر هذا الامر على ديزى الامير ، بل تنسحب هذه الظاهرة الفنية لتشمل معظم النتاج القصصي النسوي في العراق ، فتأكيد الظاهرة السيكولوجية على حساب الظاهرة التأريخية والاجتماعية ، واهمال تصوير الملامح والسمات الاجتماعية للشخصيات ، وتقديم نماذج شديدة التفرد تفتقر الى الملامح العامة : وغياب عملية الارتباط بين الخاص والعام في النموذج ، كل ذلك ظواهر

ماثلة في أدب لطفية الدليمي وسهيلة داود سلمان ، وعالية ممدوح ، ومي مظفر ، وغيرهن .

ومن الضروري ، الاشارة الى ما حققته القاصة سهيلة داود سلمان من تطور فني ملموس في مجموعتها الاخيرة « كان اسمه ضاري » فنبذ القاصة للاسلبة ، واعتمادها الوصف الخارجي ، واستخدام العين بدقة في وصف الاحداث والاشخاص ، والاحساس الدرامي بالمشهد ،كل ذلك جعل القاصة تحقق كتابة بعض القصص الرشيقة بالغة العذوبة والجمال ، وبخاصة قصتها « عندما يأتي المساء » . على ان الموضوعات الخاصة بالمراة تختفي في هذه المجموعة ، مما يجعلنا مضطرين لتناول نتاجها القصصي الاسبق .

واذا كانت سهيلة قد حققت نمطا من القصص القصيرة جدا في مجموعتها الثانية «وفجأة ابدا بالصراخ» فان القاصة لم تبلغ في هذا القالب ما بلغته بثينة الناصري من احساس درامي ، وقدرة على الاختزال في الحدث مع تصوير الشخصيات تصويرا فنيا يستوفي كل ابعادها . فالاقصوصة القصيرة لدى سهيلة لحظة نفسية بحته لا تربطها اية وشائج بالعنصر الاجتماعي ، وقد تبدو هذه اللحظة في بعض قصصها مفتقرة الى اية دوافع ومجردة عنها .

وتصور بعض قصص المجموعة البون الثقافي والحضاري بين المراة الشرقية والمراة الاوربية ، وهي تعيد الى الاذهان تلك القصص القصيرة العذبة التي حققها ذو النون ايوب في مجموعة « قصص من فينا » رغم ان القاصة لم تبلغ ما حققه ايوب في افضل قصصه اطلاقا ، كقصته الجميلة « كافيه رابيل » و « دمية وظلام » . كما ان مضامين القاصين اختلفت ، وان كانت الموضوعات واحدة .

وفي قصتها « الانتظار » تحاول القاصة سلمان ان تضع يديها على الفروق بين المراة الشرقية والاوربية. وبطل القصة تصله برقية تقول ان زوجته سلمى ستحضر غدا، لكن الانتظار والاحساس بالفراغ والوحدة يدفع بالشاب العربي الى صديقته الفرنسية ليقضي معها نهار الاحد بطوله ويبيت لديها تلك الليلة ، ليصحو صباحا ويقرا البرقية التي ارسلتها زوجته والتي تقول بانها ستصل في الخامسة مساء يوم الاثنين ، وفي القصة نقف على شخصية الفتاة الاوربية ونظرتها العملية الى الامور بما فيها الحب ، كما نقف على المسافة الحضارية والثقافية بينها وبين الفتاة العربية : فحين يكلم الشاب العربي الشابة الفرنسية ، للحصول منها على موعد تضيف القاصة عبارة هي مزيج من السرد والمونولوج قائلة « تجلجل ضحكتها من الطرف الاخر .. تشع دفئا انسانيا .. انها المراة التي يريدها الرجل ... وانت يا سلمى.. متعلق بك ولكن .. ليس عندك ما يستكان اليه .. لا شيء اطلاقا »(١٥) .

ان هذا كل ما تقوله القصة ، ورغم انها تصور المراة الاوربية من خلال المظاهر السلوكية ، فان القارئ يظل جاهلا بشخصية سلمى وعناصرها المكونة ، وهذه الظاهرة ، ظاهرة اغفال تصوير الشخصيات القصصية بكل ابعادها وعناصرها المكونة ظاهرة ماثلة في جميع قصص المجموعة باستثناء القصة الاخيرة التي تصور حالة عصاب يصاب بها شاب فقد اباه وتركته امه ليعيش في ميتم ، ولتتزوج من رجل آخر بعد وفاة زوجها الاول .

وتقدم سميرة المانع انماطا وشخصيات عديدة ، ممثلة لشرائح اجتماعية وايديولوجية مختلفة في روايتها « السابقون واللاحقون » وبسبب مما ذكرناه سابقا عن الفروق الايديولوجية بين فنين هما فن الرواية وفن القصة، فان [السابقون واللاحقون] تقدم عبر بنيتها الروائية عالما اكثر وضوحا وتماسكا ، واكثر من نظرة الى المراة ، رغم خفوت الدافع الاجتماعي والتأريخي ، وتتجسد هذه المواقف النمطية من قضية المراة في كل من سليم وخليل ومنى ومديحة ، فسليم الشاب الذي كان على اتصال عميق بالفكر الاوربي الحديث ، يقف من المراة موقفا متقدما ، بل هو يتطرف في موقفه ليصل الى حدود التلميح برغبته في الغاء نظام الزواج واستبداله بنظام الصداقة . وهو يدين المراة الشرقية ، ناعتا اياها بالجبن والتردد . وعندما تزوره صديقته منى ، التي ينوي الزواج منها ، وتوشك ان تغادره مع حلول المساء ، يتساءل قائلا :

« ــ أسيخطفونك في القطار ؟ مم تخافين ؟

ــ لا اخاف احدا .

ــ انظري الانكليزيات يسرن بمفردهن في الواحدة بعد منتصف الليل ، كوني شجاعة « ويضيف حين ترفض الفتاة الشرقية البقاء قوله :

« ــ جبانة ومترددة ، صفتان تلازمان المراة الشرقية »(١٦) .

وعلى نقيض المثقف الليبرالي سليم ، يمتلك « خليل » نظرة اقطاعية متخلفة للمراة ، تجد تجسيدها الواضح في سلوكه ، اذ يعمد الى تكليف مديحة بالبحث عن فتاة شرقية ليتزوج منها ، وحين يطرح الامر على منى باعتبارها فتاة شرقية ، تجيب ، وهي تعبر عن نظرة جديدة امتلكتها الفئات المتعلمة من الطبقة المتوسطة ، تجيب قائلة :

« ــ لا اتزوج امرءا ، يبحث له الاخرون عن امراة، حتى لو كان رئيس الجمهورية » وبقدر ما تعكس عبارة منى موقفا جديدا من المراة والزواج لدى شرائح واسعة من البرجوازية ، تكسف عن تذبذب هذه الطبقة ونزوعها الى النزوح والهجرة الى طبقات اجتماعية اعلى في السلم الاجتماعي، والبريق الذي تتمتع به بعض درجات هذا السلم مجسدا بالعبارة « حتى لو كان رئيس الجمهورية » !

وفي الحوار الدائر بين منى ومارجريت ، نضع ايدينا على الفروق القائمة بين المراة الشرقية والمراة الاوربية ، كما نضع ايدينا على جوهر نظرة الكاتبة وتصورها لتحرير المراة فمنى مثل سليم ، الدافع الاول في موقفها المتقدم ، يكمن في تأثرها بالثقافة الاوربية الحديثة فحسب :

« ـ هاى ، هاى . انا ارى الان .

ـ ان تفتش « مديحة » له عن فتاة عربية ، اى رجل هذا ليتزوج على هذه الطريقة ؟ ومتى يستعمل رايه ؟

ـ اوه لقد نسينا . انت تفتشين عن الحب والتفاهم .

ـ وهل هناك ضرر ؟

ـ اتسالينني انا ؟ اسالوا انفسكم ، انا شيء مختلف ، انا معك ، او بالاحرى انت معي فلقد تأثرت بمياه التايمس »(١٧)

وفضلا عن ان موقف كل من سليم ومنى لا يبدو وكانه نتاج حركة التاريخ التي ادت الى لقاء المجتمع العربي بالحضارة الاوربية الحديثة لقاءا حتميا ، وانما يقتصر على الدافع الحضاري والثقافي ، واهمال الكاتبة لتصوير العناصر الاجتماعية لشخصيتها ، فان «السابقون واللاحقون» ، تجسد في استخدامها للاطار الذي تجرى فيه الاحداث ـ وهو الاحساس بالزمن والموت ـ التي تحكم هذا الاطار ، تجسد بذلك ، ظاهرة الاحساس بالوحدة والفراغ والظلام ـ والتي سنأتي على ذكرها بعد حين في ـ القصة النسوية .

وتشارك القاصة لطفية الدليمي زميلتها ديزى ، في تناول موضوع الازدواجية في سلوك الرجل الشرقي ، كما تشاركها منهجها الفكري والتعبيري في ذلك ، الى حد بعيد رغم انها ـ اي الاخيرة ـ تختلف عن ديزى في ان معظم موضوعاتها ومضامينها هي موضوعات ومضامين سياسية مباشرة .

وتفتح القاصة قصتها « الطرقات الحزينة » بهذا الحوار :

« ـ ستكون لي .. اني اراهن

لوى الاخرون شفاههم غاضبين ، اضجرهم الغرور المتدفق من كلماته ، فاشفقوا على تلك الدمية التي رصدها ليقامر بها .

افترض فيها السذاجة :

ـ انها تصلح لمشروع حب .

وصرخ احدهم : اين التزامك يا رجل ؟

ـ سأضيف التزاما آخر .. حب امراة ، انتصر به عليكم »(١٨)

تمضي الكاتبة الدليمي في سرد احداث القصة . دون ان نعرف عن شخصية هذا الرجل شيئا ، فهي لا تفصح عن ملامحه الاجتماعية او الايديولوجية ، ويظل القارىء حتى النهاية ، يجهل طبيعة التزام بطل القصة ! كما يظل يجهل العناصر المكونة للمراة وملامحها ، وتقف المراة من محاولات الرجل موقفا شبيها ببطلات ديزى في قضايا الحب والامور الخاصة ، موقف المناضلة العنيدة ضد الرجل وضد الاذلال والامتهان الذي يمارسه مع المراة ، قائلة وهي تشيعه بنظراتها وقد مضى في الطرقات « حاولت ان تعبث بي .. كلا .. لن يعبث الرجال بمصائرنا . وقفت تتحدى شموخه وهو يغادر المدينة ليحاول شراء ثقتها بادعاءات ساذجة » .

وليس الشخصيات وحدها التي تفتقر الى الوضوح فحسب بل الاحداث ايضا ، وتخرج القاصة عن ضمير المفرد المتكلم في نهاية القصة الى ضمير الجماعة . كل ذلك جعل معالجة القاصة لموضوعها يفتقر الى الموضوعية والدقة والاحكام ، وتعبر عن تصور مثالي لعملية تحرر المراة وصراعها من اجل هذا التحرر : ان الصراع بسبب من كل ذلك يصير الى صراع بين جنسين ، جنس الرجل وجنس المراة وتختفي ملامحه التاريخية تحت وطأة الفكر المثالي .

ومع ان الدليمي هي من اشد كتاب القصة في العراق احتفالا بالموضوعات والمضامين السياسية ، فان هذه القصص لا يعكس معظمها تصورا تأريخيا واضحا للظواهر الاجتماعية ولقضية المراة . ورغم ما تملكه القاصة من معارف متعددة ـ وبخاصة معرفتها المتميزة بالتراث ـ ومن ثقافة جادة ، فانها تظل بعيدة عن اية معالجة موضوعية دقيقة لموضوعاتها ، فهي بما تملكه من نزوع للوعظ والتعليم المباشر تظل بعيدة عن طبيعة هذا الفن ، ان قصصها محملة بالثمار ولكن هذه الثمار ثقيلة تجعل الاغصان المحملة بها تدنو من الارض ولا تحلق عاليا ، كما انها بولعها المستمر بالاسلبة والتجريب ولجوئها الى العبارة المنغومة والصورة البلاغية التقليدية والموروث البلاغي تفسد على نفسها اية معالجة فنية ناضجة ومتميزة لموضوعاتها .

* * *

ان عملية تحرر المراة تخضع لما في كل عملية تغيير اجتماعي من ثراء وغنى وتعقد وتشابك ، ولقد اشرنا الى جانب من هذه العملية ، حين قلنا بان الماضي بكل قيمه الاخلاقية الموروثة قد هزم ، ولكن على صعيد النظرية والفكر . اما على صعيد الحقائق والواقع فان هذا الماضي ما يزال قائما بصور واشكال عديدة في سلوكنا الاجتماعي ، وفي مجرى عملية التغيير الحاصلة برزت اشكالات وتناقضات جديدة في حياة المراة : فلقد انسلخت المراة الجديدة عن حياة المجتمع القديم وانظمته وتقاليده، ولكن الخطوات التي حققتها الى امام لم تكن بالحجم الذي

يصلها بالرجل ، وقد كان من نتائج هذا البون بين حياة الرجل وحياة المراة ان ظهرت مشكلات جمالية جديدة في القصة النسوية ، كان من ابرزها ظهور موضوعات الاحباط والغربة والاحساس بالوحدة والفراغ والظلام، لدى معظم القاصات العراقيات. كما كان من نتائج التحرر غير الناجز للمراة ، تلك الرومانسية المثالية التي تحفل بها الكتابات القصصية لهؤلاء القاصات ،والتي يعد من مظاهرها تاكيد الجانب الذاتي والسيكولوجي في الشخصية القصصية على حساب الجوانب الاجتماعية ، كما ان عبادة « الاسلوب » والبلاغة البدوية التقليدية التي تحكم معالجة القاصة لموضوعاتها ، ظواهر تعكس والى حد بعيد التناقضات الجديدة المنبثقة في مجرى عملية التطور والتغيير الحاصلين في المجتمع من جهة ، وعملية التطور والتغيير الحاصلين بالنسبة للمراة من جهة اخرى .

ان الشخصية النسائية المتوحدة والمنبوذة والمهجورة ، هي الشخصية او النموذج المفضل لدى معظم القاصات العراقيات ، ورغم ان مثل هذه الشخصيات ، هي الشخصيات التي تستجيب اكثر من غيرها لشكل القصة القصيرة ، فانه لمالا يمكن نكرانه ان هذه الشخصية هي نتاج فترة تأريخية محددة من تطور المجتمع .

وليس عجيبا بعد هذا ان نزعم ان القصة الوحيدة التي تأسر القارىء وتشده لدى القاصة **عالية ممدوح** ، والقصة الوحيدة لديها التي تترك اثرا في النفس لا يمحي بسهولة ، هي قصتها **« وحدك تكفيني »** ، ذلك ان معظم قصص عالية تفتقر الى وحدة الحدث ووضوحه ، والى وضوح الشخصيات ودوافعها ، واذا كانت عملية الطرح هي جوهر الفن كما يقول لوكاش ، فان عالية ممدوح لا تتقن فن الطرح هذا .

وانها لظاهرة تلفت الانتباه ، ان قصة بالغة العذوبة لقاصة عراقية ـ تتناول موضوع الوحدة والفراغ والظلام في حياة راقصة عجوز ـ تدور احداثها على الارض الاسبانية اي في نفس المكان الذي تدور فيه احداث قصة همنغواي « مكان نظيف جيد الانارة » التي تتناول موضوع الفراغ واللاشيئية في حياة رجل عجوز ، وفي نفس المكان الذي رسم فيه الفنان الاسباني « غويا » لوحته الشهيرة « النادا » ، وهي الكلمة الاسبانية التي تتردد في قصة همنغواي من أولها الى آخرها لتكشف عن الاحساس المريع بالعدم والظلام .

وعلى حين يردد النادل الشاب العامل في المقهى الذي يقصده العجوز المتوحد بحثا عن النور وهربا من الظلام ، يردد كلمة اللاشيء ، تفعل هذه الكلمة فعلها القوي في نفس زميله النادل العجوز الذي يتعاطف مع الشيخ العجوز المتوحد ، لان مأساتهما واحدة . وفي قصة عالية ممدوح شخصية مشابهة لشخصية النادل ، هي شخصية المغني العجوز ، الذي يتعاطف مع الراقصة ويغني لها اغنية الحزينة عن العزلة والوحدة والظلام .

ان الراقصة العجوز ، تطلب من رفيقها المطرب العجوز ، في الهزيع الاخير من الليل ان يغني لها اغنيتها المفضلة ، ويفعل العجوز ذلك بعد ان يسأل شابين عربيين يشهدان هذا الحوار في قبو من اقبيه مدريد عند الفجر، وهما الوحيدان في القبو في تلك الساعة ، ويخبر الشيخ الشابين العربيين ـ وهو يسألهما عن رغبتهما في سماع الاغنية ـ بأن الراقصة العجوز ستبكي فيما لو غنى اغنيته . وتقول الراقصة لزميلها المغني :

« ـ غن ما طلبته . اريد ان ارقص له وحده .
لم يلتفت اليها العجوز . كانت تخفي وجهها بين يديها ، وتمسك معصمه بقوة باليد الاخرى :
ـ الا ترى انني وحيدة وهذه الاغنية وطني ؟ »
وفي ليل مدريد تنساب اغنية حزينة عن الوحدة تقول كلماتها :

« لو توصلت الي قبل الان ،
لو عرفتني قبل هذا الوقت ،
لمجدتني .
لكني لست رديئة
اشفق علي فقط
فانا في عزلة »

وبانتهاء الاغنية ، تتوقف الراقصة العجوز ع رقصتها التي كانت تجد فيها نفسها الضائعة « تجل على الارض ، يداها مقذوفتان في الهواء ، وفخذاه منفرجتان كقوسين ، وشعرها يغطي وجهها ، والك الاسود قد غطى خديها وسال على ذقنها » وحين يت م اليها احد الشابين بزهرة بيضاء يثبتها في صد ها اعجابا برقصتها ، تقول الراقصة العجوز ! « رقم ٥ في (كذا) اصحو في الساعة الرابعة بعد الظهر ، ي ليس غاليا جدا »(١٩) .

وعلى عكس معظم قصص عالية ، تنفرد هذه القصة باسلوب يقوم على الوصف الموضوعي للشخصية من الخارج ، وبلغة تخلو من الصور البلاغية والاستعارة والمجاز وبطريقة تجسد احساسا عاليا بالمشهد . والقاصة تصل الى سبر اغوار شخصيتها عبر الوصف الخارجي للملامح الفيزولوجية ، وعبر وصف الملابس التي ترتديها العجوز المتوحدة « جوربها أسود كالح وقميصها يبدو بلون ترابي ، ويبدو اعلى بطنها هزيلا بعض الشيء . تسرع في دوراتها ، تحاصر المغني العجوز الذي بدا سكرانا تماما .. وتطلب منه اغنية وحدك تكفيني » ، لقد وجدت

عالية ممدوح في قصتها هذه – التي نعتبرها من افضل القصص التي ظفر بها الادب العراقي الحديث – موضوعا وحدثا ، وفيها وجدت نفسها ايضا !

وتعد موضوعات الاحساس بالوحدة والفراغ محور أعمال القاصة ديزي الامير ، وبطلاتها مهجورات يعشن حالة من الكآبة والفراغ اللذين يتضخمان حتى يصلا حدود العدمية ، وهن يفرقن الامهن ويحاربن وحدتهن وحاجتهن القصوى الى الاخر عن طريق النوم والاقراص المنومة . والبطلة النموذجية لدى ديزي هي تلك التي تعيش حالة من اللاانتماء ، وتهرب من العلاقات الاجتماعية وتقضي معظم وقتها في غرفة النوم والى جانب سريرها علبة الاقراص المهدئة والمنومة ، وبهذا يكون النوم لدى ديزي تعبيرا عن ظاهرة اللاانتماء والعزلة والافتقار الى العلاقة مع الجنس الاخر ، وبقدر ما هو تعبير عن هذه الامور مجتمعة ، يعتبر النوم حلا هروبيا لمأساة شخوصها النسوية ، وجها من وجوه العدمية لديها .

وعلى العكس من حالة الصمود الذي تواجه فيها شخصياتها الاحباط الناجم عن الاذلال والامتهان والاستعباد من قبل الرجل ، تبدو شخصياتها هشة وضعيفة ومهزومة ازاء المجتمع ، وتتحطم بسرعة – ودون ان تبذل جهدا في المقاومة – بفعل الالية الاجتماعية وقوانين المجتمع .

لقد اشرنا الى نرجسية القاصة آنفا ، وتتجسد هذه النرجسية افضل تجسيد في قصتها (عزيزة) اذ تجعل القاصة لقصتها بطلتين بدلا من واحدة ، بان تقحم شخصية عزيزة التي لا نشك انها شخصية المؤلفة نفسها، والتي يتكرر ظهورها بشكل او باخر. في جميع قصصها. ان « عزيزة » هذه تتابع – وهي تنتقي هدية لصديقها من السوق ، تنوى تقديمها له بمناسبة العيد – حديثا يجرى في التلفون بين فتاة بائسة مهجورة وبين صديقها الذي يقف على الطرف الاخر من سلك التلفون ، ويفصح حديث الفتاة عن حاجتها القصوى الى الرجل ، وعن الاذلال والامتهان الكبيرين اللذين تعرض لهما نفسها بدافع من هذه الحاجة ، وبغية الحصول على موعد من صديقها واعادة المياه معه الى مجاريها ، وتنتقل عزيزة من بضاعة الى اخرى ، وهي تختار الهدية ، على حين تنثال افكارها بفعل الاستجابة لكلمات الفتاة المهجورة ، التي تستحيل الى منبه سيكولوجي يخلق نمطا من الحركة النفسية لدى « عزيزة » . وبفعل الاذلال الشديد الذي يفصح حديث التلفون عن ان الفتاة تتعرض له من قبل صديقها تقرر « عزيزة » ان تغير موقفها ، فتعمد الى التلفون وتطلب صديقها لتخبره قائلة :

« – لن اراك فترة الاعياد كما تنتظر .. انا اكره الهوان وارفضه .. لعلك لم تميز صوتي . انا عزيزة »(٢٠)

ويشي عنوان القصة بالمعنى الذي ارادت القاصة ان تعبر عنه ، فالمراة ارادت ان تكون عزيزة الجانب ، قوية ، عنيدة ، مكافحة ضد عبوديتها للرجل ، ولكن تجزئه الشخصية الى اثنتين واقحامهما في الحدث ، ادى الى اضرار فني كبير بها . وقد ادى ذلك في جملة ما ادى الى ان تسقط القصة في شباك المثالية ، فالصراع ، هنا ايضا تنتفي عنه صفته الاجتماعية والتأريخية ويستحيل الى صراع جنسي بحت ، صراع بين جنس الرجل وجنس المراة ، ليس الا .

وتعيش بطلة « ثم تعود الموجة » وضعا سيكولوجيا تفقد فيه دوافع الفعل ، ويرتبط الاغتراب والاحباط لدى البطلة على نحو ما بالمدينة الحديثة وبحالة الروتين والتكرار وما يخلقانه من ملل ، يبدو لدى البطلة في صورة ذهول ويعبر عن نفسه في الاحساس المشوش بالزمن ، وفي فقدانها لدافع الحياة والفعل . وتمر البطلة في سلسلة من المواقف تعبر عن هذه المعاني ، فيدها تصاب في حادث اصطدام بسيط ولكنها لا تتفحصها رغم ما تشعره من الم فيها ، وحين ينبهها الحاجب الى الدم المتيبس على يدها ، تشيح عنه تقززا ولا ترى فيه غير خطوط حمراء ، وحين يتقدم اليها زملاؤها بالتهنئة للترقية التي حصلت عليها ، تدهش لموقفهم قائلة «حدث هذا من زمن بعيد ، منذ الامس او قبله ، لا اتذكر الزمن تماما » .

وحين تستدعى من قبل احد المسؤولين ، ويحدثها عن وفاة شخص طالما حدثه عن زمالته لها ، تتصرف وكأن الامر لا يعنيها ، وتقوم بتنفيذ الامر باعداد صندوق لشحن جثة المتوفى الى بلده رغم اكتشافها ان المتوفي كان يحبها : « سألت عن اسمه فذكر لها اسما لشخص كان يزاملها في الجامعة وعلى صورة ادق كان يحبها .. عادت الى غرفتها وهي تردد ابعاد حجم التابوت الذي سيشحن فيه الى الوطن زميل كان يحبها »(٢١) .

وفي دارها تتساءل البطلة بعد عودتها من مكان عملها ، عن السبب الذي جعل الايام غير حلوة « وكيف تعود حلاوتها ؟ ومن بمقدوره ارجاع تلك الحلاوة ؟ كم جلست تتأمل في اللاشيء وتفكر في كل شيء ثم تعود بحصيلة فارغة ؟ ان قاصا يستخدم الامكانات التعبيرية للغة بذكاء عال ، كان سيكرر كلامه لا شيء بدلا من « في كل شيء » ليصل الى احساس عال بالاشيئية ، التي لا تجد البطلة وسيلة للخروج منها سوى النوم « وانها بحاجة الى النوم ... في القنينة عشرون حبة خضراء بلون الفيروز ... بلعت حبة واسترخت تنتظر مفعولها» .

لكن البطلة تثور على هذه اللاشيئية ، وتخرج عن دائرة اللافعل الى الفعل . ومن العبث الى المعقولية ، اذ تتغيب عن عملها في اليوم التالي ، وتذهب في نزهة للبحث عن الخلاص من حالة اللاشيئية هذه « سأذهب الى

مكان اخر ، وافتش عبر هذه الصحراء الواسعة عن الواحة » . والقارىء يخال ان القصة قد انتهت عند هذا الحد ، ولكن القاصة تقحم احداثا اخرى على الحدث ، فزوجة الاب تنظر الى البطلة متسائلة عن سبب تغيبها عن عملها ، محملة نظراتها الكثير من الشكوك في سلوكها .

ان اقحام مثل هذه النهاية ، هو مظهر من مظاهر الطبيعية التي لا تعبر عن نفسها لدى الكاتبة في وصف التفصيلات والاحداث الجزئية اليومية فحسب ، وانما تعبر عن نفسها ايضا في دوافع بعض شخصياتها وسلوكها وبخاصة في قصصها التي تقترب فيها من الدلالات الاجتماعية كقصتها « القادم الجديد » ! التي تحكي قصة الفتاة الكبرى لعائلة ، تقمع حاجتها القصوى الى الرجل والى البيت والحياة الزوجية الاسرية بفعل حاجة العائلة الى لقمة العيش ، ورغم ان اخوتها شبوا واصبحوا جديرين بتحمل المسؤولية ، الا انهم يلقون بتبعات العائلة على عاتق اختهم الكبرى لينصرفوا الى امور غير جادة .

ان جوا مريبا ينشأ في الدار ، تتوجس منه البطلة خيفة ، وتظن ان امها التي انجبت دزينة من الاطفال مقبلة على انجاب فم اخر عليها ان تطعمه ، لكنها حين تمسك بيد امها طالبة تفسيرا للاجواء المريبة التي تجرى في الدار ، تكتشف ان القادم الجديد ليس طفلا يضيف فما الى الافواه المفتوحة الكثيرة الاخرى ، بل هو خاطب جاء يطلب يد اختها فوافقت العائلة « لست انا المتي رضيت بطالب يد اختك ، ابوك هو الذي وافق » وليس الاب وحده هو الذي يطحن ابنته الكبرى بنذالة وانانية لا حد لهما بل الاخوة والاخوات والعائلة جميعا ، تسهم تحت وطأة الحاجة الى لقمة العيش ، وبفعل عدم قدرتها على تحمل المسؤولية ، واستمراء الاتكالية على الابنة ، تسهم العائلة كلها في صياغة مأساة ابنتها الكبرى ، بان تعمد الى تأخير زواجها باستمرار .

وتعالج القاصة سهيلة داود سلمان مثل هذا الموضوع ـ اي الاحساس بالوحدة والظلام ـ في قصتها القصيرة جدا « الخوف » التي ضمتها مجموعتها الثانية « ثم ابدأ بالصراخ » ، وبطلة القصة امراة تنام قريبا من رجل ، لكن الخوف والهلع ينتابانها . وحين يسألها الرجل الذي معها قائلا :

« ـ اتخافينني ؟ »
تجيب قائلة !

« ـ الخوف في ... مني اخاف .. من الخوف في نفسي » .

ويدعوها الرجل الى النوم معه قائلا :
« ـ اتشعرين بالبرد .. هل تريدين ان تنامي معي ؟ »
فتقول :

« ـ احس بالتعب .. والنعاس يتملكني » .

وحين يغفو الرجل بعد ان تركها ، تشتد حالة الخوف والاحساس بالوحدة « بعد ان تركتها اليدان احست بالوحدة ، بخوف من الوجه الذي يرنو نحوها من هناك ومن انتظام انفاسه عرفت انه استغرق في النوم.. لكنها كانت ترتعد « ورغم ان الرجل هو واحد من مصادر خوفها ، فانها تلجأ الى احضانه هربا من حالة الاحساس بالخوف والوحدة « حين وقفت على قدميها كانت ترتعد .. وعلى رؤوس اصابعها مشت نحوه .. رفعت طرف الغطاء واندست متسللة ، وشعور بالهزيمة يكاد يسحقها .. وحين احتواها شعرت بذراعيه بالامان »(٢٢)

والقاصة تقترب في قصتها من اجواء القاص المصري محمود بدوي ، تلك الاجواء الرمزية التي يقترن فيها الجنس بالرعب والموت ، لكن القاصة تهمل والى حد افسدت معه معالجتها لهذا الموضوع تماما ، تهمل تصوير شخصياتها ودوافعها ، كما تهمل صياغة احداث قصتها صياغة واضحة تؤدي بها الى دلالة معينة : فمصادر ودوافع الخوف غير معروفة ، ورغم الاشارة الى ان وجه الرجل هو واحد من مصادر الخوف فنحن لا نعرف السبب العميق لذلك ، هذا فضلا عن ولع القاصة بالاسلوب والصورة البلاغية التقليدية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ، بحيث منعها ذلك من اية معالجة فنية ناضجة لهذا الموضوع .

ان الغربة الجسدية والنفسية لدى المراة هي موضوع قصة **لطفية الدليمي « السحب الجافة »** ولعلها القصة الوحيدة التي تفلت من براثن الشكلية والتجريب في مجموعتها القصصية « التمثال » والقصة تروى على لسان شاب يتجول في شوارع المدينة بدافع من كابته المسائية ، ويتركز اهتمامه على الفتيات والنسوة ، وفي تلك الكلمات التي ترد على لسانه ، نضع ايدينا على تلك الحيوات ونبضها الحبيس وراء جدران التابو الاجتماعي. والقمع الذي تتعرض له هذه الحيوات تحت وطأة التقاليد والقيم الاخلاقية الموروثة عن مجتمع زراعي بدائي ، عشائري وشبه اقطاعي ، فالفتيات والنسوة ينتشين بسعادة غامرة « ويحلقن خارج سجن الاعتياد اليومي ـ ثم يستحلن الى فراشات او حمائم او غيوما عجلى لا تمطر ابدا ، ومعظمهن يبذلن جهودا مضنية للحصول على هذا الاحساس العابر بالسعادة الخاطفة ... وهن يخفين هلعهن من العالم والموت والاغتصاب بمزاياهن الانثوية العديدة ، بالعطر وبهاء اللون الخ ... »(٢٣) ويحدث هذا النشاط الروحي بفعل ما يلامس اسماعهن من كلمات اعجاب تصدر من الرجال .

والدليمي ، لا تتناول الاغتراب النفسي والجسدي للمراة ، في هذه القصة ، بعيدا عن دلالته الاجتماعية ، بل يرتبط هذا الاغتراب بالعلاقات الاجتماعية المتشابكة وبالاستغلال وانقسام الجماعة الانسانية الى فئات متصارعة ، ذلك ان الشاب يرى الى فتاة ذات وجه متعب ، من وراء زجاج معرض احد المحال التجارية ، ويقف ليرقب هذا الوجه ، وعبر الحوار الصامت الذي تتبادله الاعين من وراء الزجاج تنبت علاقة جنينية توشك ان تنمو ، الا ان صاحب المحل التجاري يتدخل ليزجر عاملته وليقمع العلاقة الجنينية هذه . ويبتعد الشابان عن مكانهما ، وينتظر الشاب في زاوية من الشارع خروج الفتاة ، لكن الارث الاخلاقي الثقيل يقف هذه المرة عقبة ويعقد لسان الشاب ويمنعه من المبادرة وتنمية العلاقة الانسانية وشيكة الولادة : « واقتربت الخطا ، واسرعت انا .. كنت محاصرا بخوف من المجهول ، خوف من مفاجأة ان لا تكون هي ، ومضيت .. وعادت الكآبة الليلية . تسكن صدري » . وليس هذا المجهول سوى هذا « التابو » الاجتماعي الذي لا يمكن اختراقه بسهولة ، هذا التابو الذي يعقد لسان الشاب ويمنعه من الكلام مع انثى ، وهذا التابو الذي يجعل من لمسة الشاب لفتاة بصورة عفوية في شارع ، يصيبها الرعب « كأن مخلوقا رهيبا متفجرا قد لمسها » .

على ان الدليمي تهشم قصتها باقحام الدروس الوعظية التعليمية في القصة ، فهي في محاولتها الوقوف على جذور الاغتراب الجسدي والنفسي في المراة العاملة في المدينة الحديثة ، تلجأ الى المقولات العلمية غير الفنية « فكرت : هل تقضي هذه المراة زمنها ... ام توزعه بين مضايقات شتى ؟ ... وان تعرضت لضرب من ضروب الاستغلال في عملها ، فهل ستمتلك الجراة لتتظلم لدى نقابة تحمي حقوقها ؟ وان فعلت فهل سيبقيها رب العمل ام ينهي خدماتها » . وهكذا لا يجرى الكشف عن الحقائق لدى القاصة ، بالوسائل والطرق البصرية الفنية ، وانما بالطرق والمفاهيم العلمية المجردة .

واذا كانت القصة في راي البعض، مربعا تحتل المقالة جزءا منه ، فان المقالة تطغي في القصة ، لدى الدليمي لتحتل مكانا واسعا من المربع ، وكذلك تطغى الصورة والخاطرة والشعر لتحتل مكان القصة من المربع . ان احتفال القاصة بالافكار السياسية يعبر عن نفسه بطرق غير فنية ، **وفي واحدة من قصص مجموعة (التمثال) ترمز القاصة بالمريض ، الباحث عن الدواء عن بحث الامة الدائب عن ذاتها ، وعن شخصيتها القومية ، ان مثل هذه الموضوعات ، يمكن ان تعرض بطريقة فنية ومن خلال ابسط المسائل اليومية الاعتيادية ، وبالبحث عن الشخصية القومية المحلية ، وتصوير وابراز ملامحها الخاصة ، وبهذه الطريقة نكتب ادبا قوميا على درجة عالية من الفنية ، فلم يكن ابطال دستويفسكي وتولستوى على سبيل المثال مجرد رموز لفكرة او ايديولوجية ، بل كانوا اناسا من لحم ودم ، وتجسيدا خياليا لاعمق ما في الانسان الروسي من خصائص روحية قومية ، ولهذا كانت الرواية الروسية الكلاسيكية نموذجا عاليا للادب القومي ، وبعث الروح القومية واستكشاف الخصائص الذاتية للامة الروسية .**

وتسهم القاصة مي مظفر في تناول الموضوعات الخاصة بالمراة ، وقصتها « من وراء الجدران » تعيد الى الاذهان قصة يوسف ادريس « مسحوق الهمس » التي تروى قصة سجين يجد حريته وفردوسه بحديثه الى المراة نزيلة الزنزانة المجاورة لزنزانته التي تقع في نهاية العنبر وتجاور سجن النساء ، ويتطور الهمس المسحوق المتبادل بين السجين والسجينة الى حب عارم ولقاء جسدي حميم « وانا من خلال ذلك التيار الصوتي الدائر بيننا أحيل جسدي كله وذكورتي كلها الى اصوات انفثها عبر الوعاء الالمنيوم ويسحقها الحائط ، ولكني احس بها تغادره اكثر حدة والتهابا تخترق وعاءها المعدني وجسدها وتصل الى مكمن الحياة فيها بدوري أتلقف انوثتها الذاتية في الصوت المطحون المبحوح القادم يئن عبر الحائط اجذبه وامتصه »(٢٤) ويبلغ الامر بالسجين ان يفكر في ثقب الجدار ويلمح للحارس بذلك ليرى وقع النبأ عليه ، فيخبره الحارس ان لا سجناء بعد زنزانته وان الاصوات التي يسمعها هي اصوات عمال «تراحيل»، رجال ونساء لا يمكثون ولا يمكثن سوى ايام ثم يمضون !

وتحكي قصة مي مظفر حكاية رجل متوحد ، يجد حريته وسعادته في الانصات الى دار مجاورة له ، وتعمل اصوات النساء وهن يعملن في الدار والمطبخ ، وغناؤهن وصوت الشباشيب في ارجلهن ، تعمل على نسيان الرجل المتوحد لوحدته وعزلته وسجنه الاختياري في داره ، الى ان يصل به الاحساس بذلك الى انه اصبح عضوا من العائلة ، ينعم بدفئها ويشاركها افراحها واتراحها . وبفعل شخصية الاب الصارمة ، الشبيهة بشخصية احمد عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ، وما ورثه الابن « محمد » عن ابيه من صرامة في معاملة اختيه وامه ، تنقطع الاصوات ، ما ان يدخل الاب وابنه الدار عصر كل يوم . ثم يحدث ذات يوم ما يعكر صفو العلاقة الوهمية بين الرجل المتوحد والعائلة المجاورة ، اذ ينبعث الصراخ فجأة من الدار المجاورة وكأن اهله « قطيع خراف آمن ، هاجمهم الذئب فجأة وراح يفتك بهم شر فتك ، لقد امتلأ البيت رعبا ودما ، وبرز صوت محمد من بين الصفعات مدويا شاتما ولاعنا وتصاعد صوت الام : !

« ـ خليها راح تموت

« ـ كتلج اموتج اذا شفتج يم الباب ، وانتي اللي زرعتج يمها شد تسوين لعد ؟ ، ان هذا الموقف من الابن

ليذكرنا ايضا بموقف احمد عبدالجواد من زوجته ، عندما عرف ان ابنته فتحت شباك الدار واطلت منه على الشارع ، فكان ان ضرب زوجته ضربا مبرحا وطردها الى دار ابويها . والواقع ان ثمة خللا فنيا يكمن في افتقار القصة الى التركيز والحذف ، فعلى حين نتابع العلاقة التي تنمو بين المتوحد وجيرانه عبر الجدران ، تنتقل القصة الى موضوع ثان هو واقعة ضرب محمد لاخته ، ولا يحدث شيء بعد ذلك ، سوى ان الصفاء يعود لأفراد العائلة وتدعو الام ابنها ان ينسى ويشارك في العشاء . ونحن نبحث عن دلالة كلمة « دم » على صعيد الحقائق القصصية ، فلا نجد شيئا من ذلك ، مما يدل على ان القاصة تفتقر الى الدقة والصبر في معالجة موضوعاتها القصصية ، ولا تأخذ هذا الفن مأخذا جديا . ورغم ان موضوع القصة طريف جدا ، وكان بوسع القاصة ان تخلق منه اقصوصة بالغة الجمال فقد افسدته بالطريقة التي عالجته بها وكان ذلك نتائج فقدان القاصة لشخصية فنية اصيلة ومتميزة ووقوعها تحت تأثير قاصين عربين كبيرين هما نجيب محفوظ ويوسف ادريس !

ان المراة في قصص مي تعاني من حالة انتظار دائم للرجل الذي لن يأتي ، وهي محبطة تعاني من الغربة النفسية والجسدية بسبب حاجتها القصوى الى الرجل وفي قصته « الجثة » موضوع شاعري جميل لم تحسن القاصة معالجته ايضا ، فثمة امرأة تتردد على محطة القطار يوميا بسبب ان الرجل الذي غاب وعدها انه سيعود في الصيف القادم ، وفي المحطة تنتظر المراة الرجل، حتى اذا جاء القطار وغادره جميع المسافرين تكتشف عقم انتظارها ، ويتقدم منها مدير المحطة قائلا ان عنده رجلا لم يستقبله احد ، وعند ذاك يتقدم رجلان وهما يحملان صندوقا خشبيا يضم جثة في داخله ، على حين يضحك مدير المحطة ضكة صاخبة .

ولا ارى ان هذه القصة بحاجة الى اي تعليق ، فالنهاية الفظة والمفتعلة التي انتهت اليها ، والتي لا تتناسب والجو النفسي لبطلة القصة ، والتي وقعت دون تمهيد لوقوعها ، كل ذلك احال القصة الى مجرد حكاية غير مسلبة ، تفتقر الى القدرة على الاقناع السيكولوجي .

هذا فضلا ، عن ان الشخصيات جميعها في القصة لا ملامح لها اطلاقا !

ومثل هذا الاقحام لنهاية مفتعلة ، يعود في رأينا الى ان مصادر احداث وشخصيات القاصة هي مصادر ذهنية بحته لا علاقة لها بالواقع . ان مثل هذه النهاية مائلة ايضا في قصة اخرى لمظفر تتخذ من « محطة القطار » مسرحا لاحداثها . وتروى القصة حكاية امراة تودع رجلا يسافر في القطار ويتركها وحيدة ، ونبحث عن الدافع وراء سفره فلا نعرف سوى ما تفصح عنه عبارة مقتضبة تصدر عن الرجل ، تقول : ان ابتعادى عنك سيخلق منك انسانة كبيرة غنية ، وربما سيكتب لك الخلود بشكل من الأشكال »(٢٥) . وحين يتحرك القطار تتمسك المرأة به قائلة لنفسها « الحياة ايتها التعيسة ، انها عربة الحياة فالحقي بها قبل ان تجف دماؤك في انتظار ساعات الموت » .

وحين تتعلق المرأة بالقطار ، يجذبها جمع من المسافرين ، وبقدر ما نحس بالصدق في كلمات المرأة السابقة ، نحس بالزيف والافتعال في كلماتها التالية وهي تفك قبضتها من على حديد القطار ، اذ تقول : « وتلتف حولها ، بحثت عنه ، ولكنها لم تحزن لغيابه ، فقد وجدت المكان غاصا بالمسافرين ، تشدهم الى بعض فرحة واحدة ، منبعها واحد ، وامتلأت نفسها حتى فاضت الابتسامة على وجهها »(٢٦) . ونحن ننتهي من قراءة القصة دون ان نعرف دوافع هذا الجمهور للفرح ، والدافع الواضح لسفر الرجل !! فضلا عن التغير المفاجيء وغير المستساغ فنيا في الجو النفسي السائد في القصة ! ولعل تولستوى هو الذي اشار الى ان « محطة القطار » تشبه الحياة ، ان المرء يعيش فيها بين سيول بشرية لاتنقطع، ولكنها ما انتتواجد حتى تختفي بسرعة لا تتيح للمرء ان يقيم مع اي فرد علاقة انسانية صميمية أما لدى قاصة عراقية مثل مي مظفر ، فان المحطة تستحيل الى مهرجان للفرح !

يمكن القول اذن ، ان نشوء القصة في العراق ، رافقه ظهور الدعوة الى تحرير المرأة ، وان الموضوعات التي تتعلق بحرية المرأة ، وضعها الاجتماعي ، كانت وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، محور اعمال القصاصين العراقيين ، الا ان لتطور الحاصل في المجتمع العراقي ، في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ادى الى ظهور موضوعات جديدة خاصة بالمرأة ، وذات طابع سيكولوجي ، الا ان افتقار معظم القاصات العراقيات الى الوعي التأريخي لمشكلة المرأة وعملية تحررها ، وافتقارهن الى الوعي الفني ، ادى الى ان يتسم تعبيرهن عن هذه المشكلة بالمثالية ، التي كان من مظاهرها ان يتحول الصراع الاجتماعي من اجل تحرير المرأة ، عن طبيعته التأريخية والاجتماعية ، ليصير الى صراع بين جنس المرأة وجنس الرجل . ولقد عبر هذا التصور الخاطيء عن نفسه ، على صعيد البناء الفني للقصة النسوية ، في عبادة الاسلوب ، والسعي اللاهث وغير الغائي وراء الشكلية والتجريبية ، مما حرم الكثير من القاصات العراقيات من طرح التساؤلات حول حرية المرأة ، بصورتها الصحيحة ، ومن معالجة الموضوعات المرتبطة بهذه المشكلة معالجة موضوعية مكتملة فنيا .

هوامش

١ ـ فرانك اكونور : الصوت المنفرد : ترجمة د. محمود الربيعي ، الهيئة المصرية ١٩٦٩ ص ١٦ ،٤٧ وراجع د. شكري محمد عياد : القصة القصيرة ، دراسة تاصيل فن ادبي معهد البحوث والدراسات العربية ٦٧ ـ ١٩٦٨ ص ٣٨

٢ ـ اوستن وارين ورينيه ويلك : نظرية الادب ، ترجمة محيي‌الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ١٩٧٢ ص ٧٨

٣ ـ نفسه ص ١٤٠

٤ ـ مجموعة من النقاد : حاضر النقد الادبي : ترجمة د. محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ط الثانية ١٩٧٧ فصل « من مبادىء النقد » لرينيه ويلك ص ٥١

٥ـ د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الادبي : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٢٥١

٦ ـ نفسه ص ٢٥١

٧ـ اوستن وارين نفسه ص ١٣٣

٨ ـ جاك بيرك : العرب تاريخ ومستقبل : تعريب وتعليق خيري حماد، الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ص ٢٤٤ .

٩ ـ بثينة الناصري : حدوة حصان ـ دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٤ ص ٢٢

١٠ـ نفسه ص ٣٦

١١ـ نفسه ص ٣٥

١٢ـ جاك بيرك : نفسه ص ٢٢٢

١٣ـ ديزى الامير : البيت العربي السعيد ـ دار العودة ـ ب ت ص ٤٠

١٤ـ نفسه ص ٢٠

١٥ـ سهيلة داود سلمان : وفجاة ابدا بالصراخ ، منشورات المكتبة العصرية بيروت ـ صيدا ص ٣١

١٦ـ سميرة المانع : السابقون واللاحقون ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ ـ ص١١٢

١٧ـ نفسه ص ٦٧

١٨ـ لطيفة الدليمي : ممر الى احزان الرجال : مطبعة السعدون ـ بغداد ص ٣٣

١٩ـ عالية ممدوح : هوامش الى السيدة ب ـ دار الاداب ص٦١

٢٠ـ ديزى الامير : ثم تعود الموجة ـ دار الاداب ١٩٦٩ ص ٢٤

٢١ـ نفسه ص٧٢ ـ ٧٣

٢٢ـ سهيلة داود سلمان نفسه ص ٥٧

٢٣ـ لطفية الدليمي : التمثال ـ دار الحرية للطباعة ١٩٧٧ ص٩٥

٢٤ـ د. يوسف ادريس : مسحوق الهمس ـ دار الطليعة ـ بيروت ط ٢ ـ ١٩٧٠ ص ٧٠

٢٥ـ مي مظفر : خطوات في ليل الفجر ـ بغداد) مطبعة الايمان ١٩٧٠ ص ٩٢

٢٦ـ نفسه ص ٩٥




المـــرأة

في نماذج من الشعر العربي الحديث

— القسم الأول —

يذكرنا عنوان كهذا بتلك التصنيفات التي كان يقوم بها ناقدنا القديم لاغراض الشعر كقوله شعر الحرب أو الحب او المديح .. الخ . ورغم ان الناقد الحديث يرفض مثل هذه النظرة التجزيئية للشعر وتقسيماته الشكلية ويؤثر الاهتمام بالبنية الداخلية الا انه لا يزال يجد نفسه مسوقا لاستخدام عناوين كهذه .

ليس من هدفنا في هذه المقالة ان نحشد كل ما يمكننا العثور عليه من قصائد في شعرنا الحديث لمجرد ان هذه القصائد تتجه اساسا الى امراة بعينها او الى المرأة عموما ، كما انه ليس من هدفنا ايضا ان نقوم بفرز «شعراء للمراة» فهذا عدا عن كونه خطأ من أساسه فانه ايضا ينأى بنا عن السؤال الجذري كيف نظر شاعرنا الحديث الى المراة ؟ ؟ لهذا اذا كنا في هذه المقالة سنتقصى نظرة شاعرين هما نزار قباني وصلاح عبد الصبور للمراة وكيف تعاملا معها في اشعارهما ، فليس لاننا نرى ان النظرة الى المراة قد تجسدت عند هذين الشاعرين اكثر من غيرهما من شعراء الحداثة .. على العكس من ذلك قد نجد شاعرا كالسياب لا يدانيه شاعر عربي حديث في تلهفه على المراة وفي حضورها الدائم على المستويين الاسطوري والواقعي في شعره ، من هنا فان هذه المقالة عن قباني وعبد الصبور هي حلقة من دراسة طويلة تتناول نظرة شعراء آخرين للمراة .

□ خيري منصور

● اذا كان لنا ان نقفز دفعة واحدة الى التاريخ من ما قبله هذه المرة اي من الاسطورة حيث تشتبك المراة بعلائق الهية وتسربل باسرار موغلة في العمق والرهبة لدى البدائيين الى النموذج الجاهلي لنرى كيف نظر الشاعر العربي في الجاهلية الى المراة .. فذلك لان امراة الحضارات القديمة حظيت بمكانة وبحيز جديرين بدراسات مستقلة بداءة نقول لو ان النساء الجاهليات للمن اشياءهن وصفاتهن الاصيلة منها او تلك التي استعيرت منهن لغيرهن من الافراس والنوق .. لو فعلنا هذا لالفينا كثيرا من روائع الشعر الجاهلي خرائب لغوية واطلالا للاطلال .

ان مطالع النسيب التي لا تكاد تخلو منها قصيدة جاهلية تضعنا في مواجهة امراة هي نقيض الفناء .. الحب مقترن ابدا بالموت بالاطلال .. وبكل ما من شأنه ان يذكر الانسان بأنه (فان) بهذا المعنى كانت المراة تعني للجاهلي الحياة نفسها فهي برحيلها تتركه في مواجهة الغياب .. وما الاشياء كالاثافي وبعر الارام وحتى الاحياء من ذويها في بعض الاحيان الا رموز لغيابها ، تجيء على هامش ذكراها ، انها وسائط حسية بيننا وبين ذلك الغياب الفاجع .

المراة بالنسبة للجاهلي رمز الخصب والطبيعة في عطائها وتحولاتها بقدر ما كان يشتهي اقتحامها كان يحجم ، ولعل بين طرفي الحب الجاهلي الشهوي والعذري ما بين الرغبة في الاقتحام والخشية منه ، يقول ادونيس في ديوان الشعر العربي [فهو (الجاهلي) اذ يفض العذراء يحدث في جسدها تغييرا اساسيا يدفعه الى الظن انه وهو مخلوق المراة قد خلقها بدوره] .

في الجاهلية كما في التاريخ كله اصطحب الحب الموت معه وبمعنى ادق احتوى الزمان الاثنين معا ، لا يكاد الشاعر الجاهلي يستغرق في تحقيق صبوته حتى تهب في دمه ريح الخوف من الفقدان .

ان معلقة عمرو بن كلثوم التي تشذ عن القاعدة [مطلع النسيب] وتبدأ بوصف الخمرة ومجلس الشراب وذكرياته في دمشق وبعلبك وقاصرين سرعان ما يصحو الشاعر وتهب نفس الريح في دمه :

[وانا سوف تدركنا المنايا ..
مقدرة لنا ومقدرينا]

وايا كان اختلاف التفاسير لمطلع النسيب في القصيدة الجاهلية سواء الاتجاه الذي مثله (ابن قتيبة) لامد طويل وهو ان مطلعالنسيب تدرج عليه الشعراء الجاهليون ومن جاء بعدهم لاستدراج المتلقي واستهوائه لان مثل هذه المطالع [تجذب القلب والاسماع] او الاتجاهات الحديثة التي افادت من مدارس علمالنفس المختلفة كتفسير الدكتور عزالدين اسماعيل وهو متأثر بـ [فالتربراونة] .

ايا كانت هذه التفاسير فان شيئا واحدا لايمكن الاختلاف عليه هو ان الشاعر الجاهلي ربط بين الحب والموت وامتزجت المراة لديه بنقيضها وهو الفناء .

ان حسية الجاهلي تطفح حتى لتصب في الطرف الاخر من الحب [العذري] يقول (فاديه) في كتابه الغزل عند العرب [الاوصاف التي الصقت بالمراة منوطة بخيال شبقي لا غير ، وشهواني وليس من داع لاستخراج تصميم عذري من هذه الاوصاف] . واذا كانت طبيعة الحياة في الجاهلية قد افرزت نمطا من العلاقات بين الرجل والمراة ، فان ما طرأ من تحولات على طبيعة المجتمع العربي فيما بعد كالاستقرار النسبي لمجتمع شبه زراعي وزراعي بعد ذلك اضافة لمجيء الاسلام .. هذه التحولات جعلت كل مرحلة تفرز اشكالا مختلفة من العلاقات وبالتالي نظرة جديدة للمراة ، وان كنا لا نعدم قاسما مشتركا لهذه النظرة سنرى انه ساد حتى منتصف قرننا العشرين .

لقد ظل ما يسمى (الحب العذري) لاجيال عديدة مشبعا باخيلة دراسية واسقاطهم ، وظلت (طهرانيته) في منجاة من التحليل الصحيح لظروف نشأته ، الى ان ظهرت دراسات لمستشرقين ومؤلفين غربيين تناولت هذه الظاهرة بالتحليل وساهمت في خلق هذه الرغبة في تحليل الظاهرة لدى كتاب عرب كثائر (الحب والغرب) لدنيس دورجمون في منطلقات الدكتور صادق العظم في كتابه (الحب والحب العذري) واذا بالطهرانية المبالغ بها (شبقية) وصوفية جسدية لو استخدمنا عبارة كامو عن (جيد) واذا العقبات مفتعلة لتوتير العلاقة وشدها حتى الاقاصي وبكلمة واحدة شهدت ظاهرة الحب العذري في عصرنا (انقلابا) يكاد يكون جذريا في تقييم هذا النوع من العلاقة بين الرجل والمراة .

حين نقترب من اواسط قرننا هذا وهي فترة انبثاق حركة الشعر الحديث ـ سنجد ان تحولات كثيرة ونوعية قد طرات على حياة المجتمع العربي وعلاقاته ، بدايات محاورة العصر ، وردود افعال لتحديات على شتى الاصعدة ، ونساء يخرجن الى الجامعة والمعمل ووعود سياسية لا تحصى بالحريات، وغير ذلك انفتاح ذهنية الشاعر العربي الحديث على التيارات المعاصرة في الفلسفة والادب وانماط العلاقات في الغرب ، لكن شيئا اساسيا لا يمكن اغفاله قدحدث للمثقف العربي الجديد في نظرته للغرب فهذا المثقف كما يقول جورج طرابيشي .

[اذا ما قيضت له الاقدار ان يجيء الى الدولة المتروبولية فانه يريد اولا ان يثأر لنفسه ولرجولته ،

ولانه يعاني ثانيا من كبت جنسي شديد ناشيء عن الايديولوجيا الابوية الحنبلية التي تشد على خناق العلاقات بين الرجل والمراة في مسقط راسه] .

وان كان قول طرابيشي هذا قد جاء في معرض حديثه عن روائيين عرب كتبوا عن تجاربهم في فترات احتكاكهم بالحضارة الغربية سواء عن طريق الدراسة او السفر .. فانه يصح ايضا على بعض الشعراء الذين اختلط الامر عليهم وارتبكت لديهم الرؤية حين استعاروا من (الغرب) منظاره وصاغوا لنا نساء لسن من اي نوع لانهن النوع كله .

اذا كان كثير من نقاد الشعر الحديث قد وقعوا في خطأ تصور (المدينة) الحديثة كما فعل الشاعر نفسه متأثرا بشعراء المدينة الاوروبية ، فاعتقدوا ان شاعرنا الحديث يعاني الانسحاق في مدينة حديثة، ناسين ان اكبر مدننا في تلك المرحلة كانت اشبه بقرى متورمة من حيث نسيج العلاقات وهجرة الاعراف والقيم القبلية من الريف ...

اذا كان هذا واحد من الاخطاء التي ترتبت عليها نتائج ينبغي اعادة النظر فيها ، فان الخطأ الاخرالمترتب بالضرورة على هذا الخطأ الاول كان في تصور المراة في المدينة العربية ومعاناة السأم منها والبحث عن (أنوثة) مطلقة فيما كان الشاعر نفسه يلوب على الانثى الطبيعية التي لم تكن لتتيسر له الا في المبغى أو في علاقة سرية محفوفة بالمخاطر ، من هنا برزت النظرة التجزيئية لعلاقة الشاعر بالمراة .. فهناك دائما امراتان ..واحدة للحب والنقاء وما يتبع ذلك من ظلال رومانسية ... وواحدة للفراش وهي مسئمة مبتذلة لا تخلف وراءها سوى الضجر والاحساس بالتفاهة والعقم !

ان مجتمعا نصف متحرر ، مراوغ ، يحتضن احتياطاته من العبودية لاستخدامها وقت الحاجة لهوفي بعض الحالات اسوا من (العبد) نفسه ، الجامعات مكتظة بالفتيات والمعامل كذلك ولم يعدهناك محرمات (عملية) بالنسبة للمراة في معظم الاقطار العربية ، منهن وزيرات يوجهن (شعراء) ثقافيا وخلف ذلك كله احساس مقيم لدى الشاعر بان هذا هو في الغالب (ديكور) ، فنحن ازاء احد امرين : اما ان يكون الشاعر صادقا في تصويره للمراة (هكذا) واما ان يكون هو بعيدا عما يجري .. وتكون المراة قد تطورت كثيرا في اوضاعها « خارج وعيه هو » .

ستظل الاجابات محكومة بقراءتنا لنماذج شعرية محددة .

[صلاح عبدالصبور] :

يلاحظ ان الكتب النقدية التي ظهرت في الخمسينات موازية لحركة الحداثة الشعرية لم تهتم الا نادرا بنظرة الشاعر الحديث الى المراة ، بينما نجد فصولا في تلك الكتب يرصد فيها مؤلفوها ظاهرة الحزن ، الغموض ، التمرد الخ ..

هل كان حضور المراة ضئيلا في هذا الشعر الى الحد الذي يدفع الناقد الى تجاهله مثلا ؟ ربما كان هذا القول لا يخلو من الصحة ، فما يتوقعه القاريء لهذا الشعر اكثر بمرات عديدة مما يعثر عليه حين يكونهدفه رصد ما يتعلق بنظرة هذا الشعر الى المراة وكيفية تعامله معها . ففي الحالات القليلة التي اهتم فيها الناقد بقصيدة « حب » مكرسة لتصوير تجربة علاقة كدراسة د . النويهي عن « اغنية من فينا » لصلاح عبدالصبور يحظى الجانب الفني من القصيدة بأغلب الاهتمام .

لو رسمنا مسارا من الناحية التاريخية لمجموعات صلاح عبدالصبور الشعرية لوجدنا ان حضور المراة في هذه المجموعات يتبع خطا موازيا .. يبدأ هامشيا ويزداد اشتباكا مع عناصر قصائده اللاحقة وخصوصا في مجموعته الثالثة [أحلام الفارس القديم] وهذا عكس ما يتوقعه القاريء للوهلة الاولى ، فالشاعر في مرحلة الصبا ويقظة الحواس وتفتحها على الحياة كلها يكون اشد بحثا عن المراة واكثر احساسا بفقدانها ـ ولا نقول بها ـ لان معظم شعرائنا قرويون وافدون الى المدينة، ومبهورون بنسائها وممكناتها التي لم تكن لتتوفر لهم في القرية بهذه السعة والتنوع ، اضافة للشعور الجديد الذي يطرا على الشاعر في المدينة واحساسه بحرية لم يكن ليحسها في قريته ، حيث لا احد هنا يعرفه ويراقبه، ولم يعد احساسه بكونه (مرصودا) في القرية التييعرف الناس فيها بعضهم البعض بالاسم والصفات والتفاصيل يصاحبه في المدينة .

في مجموعة (الناس في بلادي) نجد قصائد لها علاقة ما بالمراة وان كانت علاقة واهية وهامشية في (رحلة في الليل) اولى قصائد المجموعة تحضر صديقة الشاعر الى القصيدة كمستمعة لشكواه واحزانه ولا نجد هنا فرقا بين ان يكون هذا المستمع رجلا او امراة ، انها مخلوق متخيل له وظيفة الاداة والمتكأ يقال عبره أشياء كثيرة قد تخص كل شيء لكنها لا تخصه هو .

فيمقطع من القصيدة نلاحظ ان الشاعر وهويروي لصديقته حكايته يقول لها (عرضا) :

[ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة اصواتهم تنداح في دوامة السكون
كانهم يبكون

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء]

من الطبيعي ان يكون الثلاثة التائهون في الليل رجالا كما انه من الطبيعي ايضا ان يصل افتقادهم للمراة في الليل الموحش حد البكاء لا ارى فرقا كبيرا بين ان يكون عنوان الديوان (الناس في بلادي) او الرجال

في بلادي ، هكذا تنعكس في القصيدة الحالة الاجتماعية التي يعيشها هو في عالم من الرجال .

في اغنية صغيرة المقطع الثاني من رحلة الليل تصغي الصديقة المتخيلة لحكاية حزينة الختام ، حبيبان مسالمان في عشهما ينقض عليهما وجه ملثم شريريشبه وجه البوم .

هنا نجد معادلا حيا لاحساس الشاعر بالخوف، حين يكون على علاقة بامراة ، فالكوابح والقيم السائدة المعلن منها والخفي تخلق لديه احساسا (بالانتهاك) او بشيء شبيه بهذا فهو يتوقع (تدخلا) مباغتا ينتزعه من (مأمن) ، المراة فيه هي الملاذ ، وقد راى البعض في هذه « الصورة » رمزا له دلالات أوسع بحيث يكون هذا المنقض الشرير « طاغية » او « سلطة » تطيح بشعور الشاعر بالامان . لن يتغير الامر كثيرا لو اتفقنا مع هذا التفسير ، فمصدر الشعور بهذا الامان هو الالتصاق بالمراة ايضا ورغم ان نبرة الحزن تخفت والشاعر يقترب من المقطع الثالث في القصيدة حيث تولد نفسه في الفجر من جديد وينبثق الوجه الاخر للحياة والاحياء [الاطفال والشواطىء واعراس الحياة] رغم ذلك فأن الصديقة المتخيلة تظل تصغي لهموم الشاعر وتحولات نظرته للعالم التي اصبحت اكثر تفاؤلا واصابت كل شيء الا هي .

وينتهي حضور الصديقة هكذا :

[صديقتي عمي صباحا هل ذكرت نزهة الجبل]

كذلك نجد في [ابي] من الناس في بلادي مشهدا مكتملا لموت الاب وما يتبع ذلك من طقوس ريفية ومخاوف تثير الكوامن الهاجعة في اعماق الطفل اليتيم بوجه خاص ، الام هنا تطل علينا من القصيدة مرة واحدة ، ويذكرها الشاعر ايضا كأداة تذكر بموت الاب نفسه ، فهو يذكرها حين شكت من علة لكي يزيد من الاحساس بفجيعة فقد الاب ، اي انها هنا قاصر مثله تماما ، بحيث يصبح من الصعب ان تذهب الى الطبيب مثلا في غياب الاب .

في شنق زهران يذكر الشاعر عروسه (جميلة) وهي في القصيدة كالوشم في الذراع او كالسيف او اي من مقتنيات زهران واشيائه الاخرى ان الاوصاف التي يذكرها الشاعر « لزهران » هي أوصاف نموذجية للرجولة بالمفهوم التقليدي ، فالبطل رجل لا بفضل الحادثة التاريخية التي يمجدها الشاعر فحسب بل ان رصيد البطولة هو (ذكوري) اصلا في وعي الشاعر ، فلا بأس اذن ان تأتي عروس الشهيد او امه على هامش البطولة لتزيد المشهد درامية وتزين حزن الرجال الناس في بلادي كما اشرنا هي عالم رجال من عمي مصطفى والرجال الواجمين حوله الى حفيده (خليل) ولو اخذنا النعوت التي الصقها الشاعر بالناس في بلاده:

[يقتلون / يسرقون / يشربون / يجشاون ..]

سنجد انها نعوت « رجال » بالتحديد .

في [سوناتا] وهي واحدة من القصائد العمودية القليلة في مجموعة الشاعر الاولى نلتقي بامراة هي النموذج « الرومانسي » بعينه :

[ولا تشغلي اننا ذاهبان
الى قرية لم يطاها بشر
[لنحيا على بقلها لا الحياة
تضمن علينا ولا النبع جف

انه حلم الشعراء الرومانسيين المعروف والذي كان قد خلى ظلاله تحيط ببداية حركة الشعر العربي الحديث ـ الكوخ النائي عن اعين الناس / اللجوء الى الطبيعة (الام) الاكثر تسامحا من البشر .

هنا ايضا نجد المعادل نفسه للخوف من الاخرين الذين يجسدون (الكوابح) والرقيب الاخلاقي والاجتماعي ، لكنه هذه المرة اكثر عمومية من قصيدة (رحلة في الليل) فاذا كان هناك [شرير له وجه بوم] فهو هنا البشر كلهم .

ربما كانت قصيدة (لحن) اكثر قصائد الناس في بلادي تجسيدا لحرمان الشاعر من المراة ولابتعادها كلما دنت كانها ممكنة مستحيلة على الدوام ، بينهما اقل من خطوة في الباص وفي العمل وفي الشارع قد يتماسان ، مع ذلك :

[بيننا يا جارتي سبع صحارى
وانا لم ابرح القرية مذ كنت صبيا
القيت في رجلي الاصفاد مذ كنت صبيا
انت في القلعة تغفين على فرش الحرير
بالمرايا واللآلىء والعطور]

يشترك الشاعر هنا مع معظم شعراء جيله في تصوير المراة على انها (مترفة) تعيش كأميرة غارقة في النعيم وهي عالية الاسوار اما الشاعر فهو ازاء هذا كله فتى فقير ، محروم لا يملك سوى احلامه ، هكذا كان حجازي يرى امراة المدينة يلمحها على الشرفةوحسبه هذا ... وكذلك ابنة الجلبي التي يسهر السياب الليالي محدقا في شناشيلها .

في قصيدة صلاح هذه تنتظر المراة المترفة فارس احلامها [الاشقر] طوال الليل الذي ليس هو بالتأكيد الشاعر نفسه :

[جارتي لست اميرا
لا ولست المضحك المراح في قصر الامير
انا لا املك ما يملأ كفي طعاما]

هنا شعور نعرفه جميعا حين يتاح لنا ان نأتي الى المدينة ــ مهما صغرت ــ من قرانا ونظن في البداية ان نساءها عصيات على رغباتنا في الوصول اليهن .. في المدينة المستقرة كل شيء له سياق يستقر فيه ، والوافد الجديد من القرية مخلوع من سياقه القديم لهذا من العادي ان يصاحبه احساس بالهامشية والاهمال في المرحلة الاولى . ثم يبدأ رويدا رويدا باحتلال حيزه الجديد ويشتبك كخيط بالنسيج الجديد وهكذا تنشأ مشاعر جديدة ويجد انه بالغ كثيرا في تصوره (الحرمان) لهذا مهما سيفعل بعد ذلك سوف يشعر بانه مدين لرغبات هاجعة وقد يصاب بخيبة قوية بعد ذلك ، فالحرمان الطويل يساعد المخيلة على تضخيم (المشتهى) .

ان شيئا كهذا سنجده متحققا في قصائد صلاح عبدالصبور اللاحقة ، وربما كانت [الظل والصليب] في مجموعته (اقول لكم) خير ما يمثل هذه الخيبة .

[دبيب فخذ امرأة ما بين اليتي رجل]
سـأم

[المرأة المثال] :

ربما كان من المناسب ونحن بصدد الحديث عن نظرة شاعرنا الى المرأة ان نستحضر ما كتبه صلاح عبدالصبور عن تصور شاعرنا القديم لمثال المرأة في كتابه قراءة جديدة لشاعرنا القديم .. ص٩٢ .

يقول [ان الشاعر العربي قد عامل المرأة شعريا كما عامل جواده وناقته فوصف المثال لا الواقع ، فجواد الشاعر مثال الجواد وناقته خير النوق واسرعها .. كذلك كانت المرأة فالشاعر لا يصف امرأة بعينها ولكنه يصف مثال المرأة وهنا قام الشعر العربي بالدور الذي قام به النحت عند اليونان القدماء فصور النماذج .. وينتهي الشاعر الى القول : ما ابعد هذا الذوق عن مجتمع المرأة العاملة وما اقربه الى اهله ومجتمعه الاول] .

لو صح لنا ان نستخدم ما قاله الشاعر مدخلا لقراءة قصائد كأغنية حب واناشيد غرام من مجموعة الناس في بلادي ــ رغم انها تستمد كثيرا من صورها من نشيد الانشاد ــ .

[وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة
خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام]

لو صح ذلك لرأينا ان نساء عبدالصبور لا يختلفن كثيرا عن المرأة المثال وهن ابعد ما يمكن عن المرأة العاملة التي قال انها امرأة زماننا ويستسيغها ذوق اخر جديد غير ذوق المجتمع الاول .

سنجد ــ على سبيل المثال ــ في قصيدة وطنية للشاعر **[ساقتلك] تصويرا للصراع بين الشاعر واعداء** وطنه وهو هنا صراع اقدار . صراع قاتل او مقتول من اجل ماذا ؟

من اجل وطن يحلم به الشاعر ، فماذا عن نساء هذا الوطن الجديد الذي يستحق الموت من اجله ؟ يقول :

[يريد للنساء ان يغفين وادعات
في اذرع الازواج والاحباب والابناء]

من الطبيعي ان يكون الشهيد ايضا (رجلا) في قصيدة الشهيد من نفس الديوان .. اما النساء فحسبهن هذا !

اذا كنا قد توقفنا قليلا عند المجموعة الاول للشاعر فما ذلك الا لتعيين نقطة البدء تلك التي انطلق منها الخط الاخر الموازي تاريخيا لتجربة الشاعر بشكل عام .

« احلام الفارس القديم » تفصلها عن المجموعة الاولى للشاعر (اقول لكم) التي يغلب عليها الطابع (الحكمي) ولا يستوقف القارىء فيها سوى الظل والصليب التي اشرنا الى موقفها من العلاقة ــ السأم. او (الخيبة) التي تجعل المتحقق اقل بكثير من (المشتهى) .

ان ذكر المرأة او ما يدل عليها من مظاهر او رموز في شعر عبدالصبور قليل اذا قورن بمفردات الحزن والموت ومشتقاتهما ولعل جدولا كهذا يقدم احصاء بينا لاستخدام كلمات الموت والحزن والظلام في قصائد [رحلة في الليل] وهي منتخبات تمثل شعره .

[اللغة والدلالة في الشعر]
د . علي عزت ص٥٠
عدد مرات ذكره

الموت :	٤٩
المساء :	٢٧
الحزن :	١٦
الليل :	١٤
السأم :	١١
الظلام :	٧

قد يتساءل القارىء وما علاقة هذا بالمرأة في شعر عبدالصبور ، نقول ان الوحدة ، والعزلة والانطوائية التي تشكل مناخا عاما لشعر عبدالصبور قد دفعته الى التأمل الذهني ونأت به بالتالي عن تفاصيل الحياة الحية النابضة انها عزلة مخذولة في غالب الاحيان .

[تقول لي العينان
يا عاهري المتوج الفودين
يا ملكي الغريب الاسم المزيف السمات

احببت فيك رؤية رايتها منذ الصغر
وكان يشبهك ،
وليس انت
كان فتى حلمي جميلا لا مزوقا
مثقفا لا ذرب اللسان ٠٠٠٠]

اننا لنحس احيانا ان المراة عند الصبور (جزء) من الشاعر من ذاته هو ولا تمتلك وجودا حيا مستقلا بمعنى اخر هو الذي (يصوغها) . اغنية من فينا جديرة بالتوقف عندها لاكثر من سبب فهي قصيدة تجربة بالمعنى الدقيق والطرف الاخر في العلاقة امراة اوروبية كما يبدو لنا من عنوان القصيدة ، وقد اشرنا من قبل ان الدكتور النويهي افرد لهذه القصيدة فصلا كاملا من كتابه قضية الشعر الجديد ص١٤٦ وما حماسة الدكتور النويهي لهذه القصيدة الا لانها - في رايه - خرجت عن التقليدين المعروفين في تراث الغزل في الشعر العربي وهما التقليد الشهواني والتقليد الافلاطوني ، ورغم اعتراف الناقد ان الولوج الى قصائد من هذا النوع يحتاج الى شجاعة الا انه يعطي الجانب الفني جل اهتمامه ويرصد له الحيز الاوسع من دراسته ..

تذكرنا قصيدة عبدالصبور هذه بقصة طويلة للدكتور يوسف ادريس تحمل عنوانا مشابها [سيدة من فينا] يصور فيها ادريس احلام الرجل الشرقي بالسفر الى مدينة اوروبية والمدينة الاوروبية في هذه الحالة اقرب ما تكون الى (امراة) ، ولا شيء يثير فضول ورغبات هذا الشرقي في السفر اكثر من نساء المدن الغربية ، انهن طيعات وسيكن في متناول يده بمجرد ان تطأ قدماه تلك الارض .

في قصيدة عبدالصبور مستويان للتجربة مع المراة نفسها ، المستوى الاول وهو حسي والمستوى الاخر صوفي والذي يخلق المستويين هو حالتا المراة قبل وبعد الفعل الجنسي ، ان اوصاف هذه المراة هي نفسها اوصاف المراة المثال كما راينا من قبل : الجسم الابيض ، المرمر، الزبد ، الخمرة ، ولولا المقطع الاخير من القصيدة وهو الذي انقذها من التردي في قاموس الغزل التقليدي لفقدت قدرتها على توصل تجربة خاصة .

راينا من قبل ان عدوا ما لا ينفك يتربص بالشاعر حين يلوذ بامراته .. او حين يلوذان معا بشيء - والحالة الثانية نادرة جدا - كان الشرير ذو الوجه اليومي واتسع ليشمل البشر وها هو هنا في هذه القصيدة يأخذ شكلا جديدا [الشمس] بكل ما ترمز اليه من النور الفاضح وبداية النهار ويقظة الناس .

[لما راينا الشمس في مفارق الطرق
مدت ذراعيها الجميلتين
مدت ذراعيها المخيفتين
ونقرت اصابع المدينة المدببة
على زجاج عشنا كانها تدفعنا]

لكن الشيء الجديد في هذه القصيدة ، ما نجده في مقطعها الاخير ، انه ينبئنا عن العلاقة بين الرجل والمراة في مدينة غربية ، عاشقان متداخلان في الليل غريبان تائهان في النهار .

[في اخر الطريق تقت ما استطعت لو رايت
ما لون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت
كأنها تسائلني : من انت]

هل هي مأساة عصر ؟ لا نظن ذلك فالمجانية التي تطيح بعلاقة الرجل بالمراة في تلك المجتمعات ليست هي ما يطيح بالعلاقة في مجتمعاتنا نحن .

ان شاعرنا الذي لم يشهد المراة كيانا مستقلا خارجا عنه ، حقيقة لا يستطيع ان يراها .. وان راى فالذي يراه بعضه منعكسا فيها ، وهنا لابد وان يتذكر المرء تعريفا للحب تقدمه الروائية ايريس مردوخ تقول: الحب هو ان ندرك أن ثمة شخصا حقيقيا يوجد خارج الذات ..

لدى قراءتنا قصيدة (الحب في هذا الزمان) من احلام الفارس القديم سنلقي ضوءا على ما ورد في المقطع الاخير من قصيدة اغنية من فينا :

[الحب يا رفيقتي قد كان
في اول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
نظرة فابتسامة .. فسلام
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل ان يبتسما]

[العجز عن الحب] :

العزلة ، الانسحاب الى الداخل ، ومرارة الخذلان والخيبة كل هذا نجده متجسدا في قصيدة (رسالة الى سيدة) .

[اشقى ما مر بقلبي ان الايام الجهمة
جعلته يا سيدتي قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وانا لا اعرف كيف احبك]

هنا نقترب من جوهر المحنة ، العجز عن الحب ، الذي يتولد بدوره عن العجز عن القدرة على تجاوز الذات الى الخارج ، عندما يكون كل شيء قد سخر في التربية والثقافة والعادة والعرف لدحر الانسان في جلده لينمو عكسيا ، ويتسبب انفصامه بتوليد لغة مواربة وشخصية مواربة ، فانه يذهب باتجاه ليله الخاص بحيث يصبح النور فاضحا والاخرون رقيبا بيده خنجر مسموم ومشحوذ ابدا ان العجز عن رؤية الاخر

والاحساس به يدفع الى البحث عن « تجربة » هو مسافة العلاقة لا طرفاها ، في قصيدة أغلى من العيون من احلام الفارس القديم نصادف ما يذكرنا بما قاله دورجمون في كتابه الحب والغرب عن افتتان الشاعر العذري بالحب لا بالحبيب ، وهنا نتذكر عشرات الاغاني التي شاعت في حياتنا العربية التي تجعل العيب والنقص في أطراف علاقة الحب ، لا في الحب نفسه ، وكأنه شيء الهي منزه ، تجريد يقيم خارج الزمان :

[الحب يا حبيبتي فردوسنا الامين
حين تؤود ظهرنا الايام
وتنتهي رحلتنا لشاطىء المنون
نذوب في هوائه مهللين ياسمين
كأننا لحون]

ان تجريد الحب من انسانيته وواقعيته نجده (معوضا) عن العجز عن الحب ومقنعا له ، فهنا الحنين للابشري يصل ذروته في قصيدة احلام الفارس القديم :

[لو اننا كنا بشط البحر موجتين]
[لو اننا كجناحي نورس رقيق]

التشيؤ هنا يصبح مطلبا لانه يخلصنا من الزمان ومما خلفت الاشياء والناس في نفوسنا والشاعر كما يقول هو [في عالم يموج بالقمامة سقط في مطلع الصبا]
الزمان عدو العاشقين الاول ، هذه حقيقة تؤكدها كل اشعار الحب في التاريخ ، وفي هذه القصيدة يبلغ الاحساس بعدائية الزمن حدا كبيرا :

[صافية يا حبيبتي
كأنما كبرت خارج الزمن]

ان تمني الشاعر خلع (بشريته) الفانية تخلصا من اثر الزمن يعيدنا الى اشعار العذريين واقدم من ذلك الى الجاهلي لتميم بن مقبل .

[ما اطيب العيش لو ان الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

وهاجس الفقدان منذ لحظة اللقاء يعيدنا أيضا الى اقوال دارسي ظاهرة الحب في التاريخ العربي يقول ابن حزم الاندلسي في طوق الحمامة :

[عاقبة كل حب احد امرين ، اما اخترام منية
واما سلو حادث]
يقول عبدالصبور [وحينما التقينا يا حبيبتي
ايقنت اننا مفترقان]

ان المرء في النهاية ليتساءل : اين هي المرأة الحقيقية في هذا الشعر .. اين هي ككائن انساني أولا، يحزن ويفرح وينفعل ويشارك ، انها في هذه القصائد مقيمة هناك .. في المسافة بين الاثنين ـ طرفا العلاقة ـ والمسافة هي بحد ذاتها اندياح وجداني للشاعر نفسه ،

نزار قباني :
يوميات امرأة لا مبالية :

لو التزم الناقد العربي بتوصيات نزار قباني لناقديه لما فعل سوى احد أمرين : الاندهاش الدائم بكل ما يكتبه الشاعر ، أو التحليق الصحافي حول قصائده على غرار [تشرب قصائد نزار قباني كالماء الزلال وترشف أبياتها بعذوبة لانها متفجرة من نبع التدفق **والطبيعة .. الخ ..] وليست حالتنا الثانية اقل** استحالة من الحالة الاولى .

الكتابات النقدية الجادة عن نزار قباني وتجربة ثلاثين عاما من الشعر المتصل قليلة عند التمحيص بالقياس لعشرات بل مئات المقابلات والاحاديث التي قد لا يخرج منها الباحث بشيء . ربما كان السبب هو ما ذهب اليه الاستاذ جبرا جبرا ابراهيم جبرا في كتابه النار والجوهر فهو يرى ان ترفعا نقديا ليس له ما يسوغه حاول تبسيط ظاهرة مذهلة يصعب ردها هذه الظاهرة هي شعر نزار قباني ولعل السبب الذي دفع جبرا الى قراءة شعر نزار مجددا وبعد عزوفه عنه منذ ثلاثين عاما هو كون الشاعر مقروءا على نطاق واسع بحيث انه يجزم بان شعراء كثيرين سينقرضون أما نزار فخالد . وهنا لا بد من القول ان الشعراء الذين يدرسهم الاستاذ جبرا في كتابه كأدونيس والسياب وتوفيق صايغ وهم للاسف ليسوا مقروئين على نطاق واسع لو اخضعناهم للمقياس نفسه لحرموا من اقل ما يمكن ان يطمح اليه شاعر جاد ، ويصعب علينا ان نفوت هذه المناسبة دون ان نشير الى تجربة ميدانية اجراها منير العكش في بيروت ونشرت في مجلة مواقف .. تناول فيها عينات من القراء وعرض عليهم نماذج من نزار وادونيس والسياب .. وكانت الاجابات تكرس استجابات هؤلاء المتلقين لشعر نزار بالدرجة الاولى وان كانت نسبة هؤلاء تقل بالتدريج كلما كانت (العينة) ذات مستوى ثقافي اعلى ، ويتوصل العكش الى ان طبيعة قاموس نزار أو قرينته الشعرية بعبارته تستثير استجابات (عضوية) لدى المتلقين وتصرفهم عن التعامل مع هذا الشعر كشعر الى تلبية احتياجات عضوية آنية .

ليس الاستاذ جبرا وحده من يعيد تقييم نزار بعد ثلاثين عاما للسبب المذكور ، هناك نقاد آخرون اقل جدية من الاستاذ جبرا يفعلون ذلك وتحت اغراء كون الشاعر (مقروءا) ، ونحن نناقش هذه المسألة بهذه المناسبة خشية منا ان تختلط المقاييس فعلا ويصبح كل شعر جاد يتغرب في مرحلة مشروطة بظروف ثقافية وتعليمية معينة هو شعر مهمل ومحكوم عليه بالفشل، الاستاذ جبرا بحكمه على انقراض سلالات كثيرة من الشعراء وجزمه بخلود احدهم يبقي لنا هذه المساحة من التاريخ والمستقبل والتي تجعلنا اقل تشاؤما ، حين

يكون الكلام عن شعراء ليسوا مقروئين على نطاق واسع اليوم .

كتب نزار قباني في مقدمته (لطفولة نهد) عام ١٩٤٧ يقول :

[حرام ان نمزق القصيدة (كمية المعاني التي تنضم اليها ونحصر عدد تفاعيلها وخفي زحافاتها ونقف على لون بحرها .. فالاحصاء والحساب والتحليل والفكر المنطقي يجب ان تتوارى كلها ساعة التلقين المبدع لان كل هذه الكلمات العقلانية الحاسبة فاشلة في ميدان الروح ..)]

ولو راجعنا « الشعر قنديل اخضر » وهو مكتوب اصلا لاضاءة تجربة الشاعر لوجدناه يعج بأمثلة كهذه :

الشعر صليب من خشب الورد القي عليه ذراعي كما القيها على كتف حبيبتي أو اقرأ شعري لانني اريد ان انام .

وفي قصتي مع الشعر يقول الشاعر : ثلاثة ارباع الشعراء من فيرجيل الى شكسبير الى دانتي الى المتنبي من اختراع النقاد .

لا ادري لم كل هذا التبرم بالنقد ، ورغم الحيوية المعروفة عن الشاعر وحماساته حين يتحدث عن الشعر فانه قلما يعطي رأيا بشعر الاخرين ويكتفي عادة بالتبشير [بتعايش سلمي بين كل الشعراء] وبين كل الانماط .

نرى من الضروري قبل التوقف عند « يوميات امراة لا مبالية » الديوان الذي اخترناه من بين مجموعات الشاعر العديدة ان نوضح مسألتين اساسيتين :

اولا – ان نزار الذي قال في غير مناسبة انه يرفض التجزيئية في النظر الى الحياة بما فيها المراة ، يقدم لنا مساره الشعري نموذجا لتجزيئية قلما نجدها متجسدة بهذا الشكل لدى شاعر عربي اخر سواء كانت في فهم وظيفة الشعر بداءا من اعتباره (آنية) للزينة و (زنبقا لا خبزا) .. الى اعتباره سكينا وضرورة قتالية ومن ناحية النظر الى المراة باعتبارها (مراهقة) في مرحلة وفدائية في مرحلة وعاملة في مرحلة .. ولا مبالية في مرحلة يبقى ان نشير الى سبب اختيارنا لديوان (يوميات ...) الذي صدر بعد العام ١٩٦٧ أي بعد الانقلاب في موقف الشاعر ونقده الذاتي في قصائد شعراء الارض المحتلة وهوامش على دفتر النكسة ، ان موقع هذا الديوان بين أعمال الشاعر (السياسية) يجعلنا ننتظر منه عملا شعريا أقل تجزيئية في النظر الى المراة .. او الحرب وأكثر استيعابا لتحولات الواقع وما طرأ على وضع المراة في سنوات المقاومة وما بعدها.

المراة قبل مرحلة اليوميات لم تكن بالنسبة للشاعر سوى مثال الجمال المطلق ان لم يجده في الواقع خلقه هو بوهمه :

فبالوهم اخلق منك إلهاً
وأجعل نهدك قطعة جوهر
وبالوهم ازرع شعرك دفلى
وقمحا ولوزا وغابات زعتر

يقول نزار في مقدمة اليوميات : هذه الاوراق كتبتها امراة لا اسم لها في مدينة لا اسم لها . وهكذا نجد منذ البداية اننا في حل من السؤال عن هوية هذه المراة .. من اي وطن ومن اي التواريخ ، انها تعيش في مطلق الزمان والمكان أيضا من هذه الناحية فان أنثى الشاعر لم يطرأ عليها تحول نوعي ، انها هنا كما كانت (انثى بلا تاريخ) او طبيعة انثوية محض ، ومن الطبيعي ان امراة جميلة بصورة مطلقة ان تظل حبيسة مرحلة واحدة من عمرها أو بعبارة الدكتور عبدالمحسن بدر [الاديب والواقع ص٦٤] « ان نزار قد نفى عن عالمه الشعري كل امراة تجاوزت الاربعين » .

كل ما نعرفه عن هذه المراة انها شرقية – لا كما تعلن عن نفسها – هي بل بمخاطبتها الرجل الذي تتوجه اليه [شرقكم يا سيدي العزيز] .

هنا تجد المقولة (الكبلنجية) تكريسا من نوع جديد و«تجنيسا» لها أيضا (الشرق شرق والغرب غرب) .

لو تصفحنا كتابا يقدم احصاءات عن عدد الطالبات في الجامعة بعد عام ١٩٦٧ لوجدنا رقما لا يستهان به وستكون بالتالي له دلالاته الكبيرة فهل هذه المراة من الريف ضرب عليها الحصار في منزل مغلق واضحت حجرا من حجارته ؟!

الواقع يجيب بغير ذلك ، فهذه المراة اللامبالية مثقفة الى حد ما ، تقرأ وتكتب ، وهي باختصار ناضجة على عكس ما تصور احدى اليوميات بان صدرها لا زال يكبر ويستدير وتستشعر التحولات الجسدية التي تصاحب طور المراهقة .

واذا تنبهنا الى اليوميات التي توجد بها اشارات لثقافتنا وتاريخنا فسنجد ان وعي الشاعر نفسه هو الذي صاغ هذه اليوميات ومن وجهة نظره هو .. اي انه لم يستطع ان يبارح ذاته او ان يكون هذه الانثى ، فصوته هنا يشبه الى حد كبير صوته في هوامش على دفتر النكسة . لو اخذنا هذه اليومية من الديوان ص١١٥ .

[ثقافتنا فقاقيع من الصابون والوحل
فما زالت بداخلنا
رواسب من أبي جهل]

لن نجد فرقا بين هذا المقطع وبين مقطع من هوامش ..

يقول عبدالمحسن بدر [الاديب والواقع] ان القارىء يلتقي في يوميات امراة لامبالية بصوتين متنافرين،

هما صوت الشاعر القديم وصوت الداعية ، عالم الدنجوان وعالم الثائر ويخرج القارىء بتأثير الصوتين المتنافرين اللذين لا يلتحمان بنوع من الحيرة والارباك ص٧٢ .

صحيح ان صوت الواعظ يعلو على صوت (اللامبالية) وتلازمه نبرة السخط على رجال [ابي زيد وهارون الرشيد وعنترة العبسي والتكايا .. الخ] .

ان الخطأ الاساسي في النظرة الى المرأة باعتبارها ضحية مطلقة لجلاد مطلق مرده الى التجزيئية ، والى القفز عن شروط تاريخية ومعطيات لا يمكن القفز عنها، ليس صحيحا ان الرجل الشرقي حر في ممارسته لرغباته كما تقول هذه اليوميات . او أنه يفعل ما يشاء ويلاقي الصفح والمباركة على فعلته من الاخرين .

في عالم نساؤه حجارة بيوت وضحايا يرتجفن من سيف مشهر حول اعناقهن اعجب كيف يمكن للرجال ان يكونوا احرارا مع من ؟ الرجال ضحايا هم الاخرون في مجتمع كهذا لكن على طريقة مختلفة ان تبسيط المسألة من وجهة نظر الشاعر بحيث يتحول الرجل الى حر وجلاد وماجن .. مقابل امرأة عبده ضحية مكبوتة ..ا ن هذا التبسيط الذي يلجأ الى الثنائية السهلة يغفل شيئا مهما للغاية لعله التاريخ نفسه .

المرأة في مجتمعات كهذه تعاني من عبودية مزدوجة لانها كما يقال (عبدة عبد) لكن النظرة الاشمل والابعد عن التجزيئية هي تلك التي لا تصرف انظارنا نهائيا عن العبد (الاول) .

الثنائية السهلة جعلت محاور هذه اليوميات تتراوح بين :

١ ـ المقارنة في كل الحالات بالاخ الذكر .

٢ ـ استبداد الاب وسيطرته اللامتناهية .

فالمقارنة الدائمة مع الاخ الذكر يعبر عنها الشاعر:

[يعود اخي من الماخور
مثل الديك نشوانا
فسبحان الذي سواه من ضوء
ومن فحم رخيص نحن سوانا
وسبحان الذي يمحو خطاياه
ولا يمحو خطايانا]

او

[الحب كان دائما من حصة الرجال
خرافة حرية النساء في بلادنا
فليس من حرية اخرى
سوى حرية الرجال]

وفي بعض اليوميات تتسع المقارنة لتشمل الرجال كلهم :

[لان من تكتب عن همومها
في منطق الرجال تدعى امرأة حمقاء]

هنا نحن ازاء رجولة وانوثه مطلقتين ، الرجال جميعا في قفص مختوم ، والنساء كلهن في قفص مختوم اخر ، لهذا فقد جاءت حقيقة المرأة اللامبالية في الديوان حقيقة انثوية في جوهرها لا هم لها على الاطلاق سوى تحسس الجسد ، وهي بانتقالها من سجن البيت المغلق وجدت نفسها (مؤبدة) في سجن اليوميات وكأنها اخذت لها صورة فوتوغرافية في وضع واحد هو تحسس الجسد والتجديف على الرجال . حتى معاناتها من الزمن تتمحور حول انوثتها ، ولانها عوملت كطبيعة انثوية اولا ومن ثم كطبيعة بشرية .. فان معاناة الزمن بمعناها الوجودي العميق لن تعرفها الا بوصفها انثى :

[عقارب هذه الساعة
كحوت اسود الشفتين
عقاربها كثعبان على الحائط
انا امرأة بداخلها
توقف نابض الزمن]

ان ثنائية اللونين والضدين عموما اضافة الى التجزيء والتبسيط قد جعلت الشاعر ينظر الى داخل المرأة اللامبالية ويصل الى رغبات وهيجانات لم تعرف القمع ابدا ، لقد فات الشاعر ان امرأة تعيش تحت ضغوط تاريخية عريقة يكون (التدجين) قد نال منها كثيرا . فالرغبات والهيجانات التي نصادفها في اليوميات هي فكرة الشاعر ـ الرجل عن هذه المرأة .

المفارقة الاخرى في يوميات اللامبالية هي انها تتقن الكتابة وتقرأ المجلات وتستمع الى الموسيقى وتستخدم العطور الفرنسية ومع ذلك تعيش في بيت موحد يعاديها كل من فيه ، انها في وضع طبقي كما يتضح لنا من مناخات حياتها واهتماماتها يعطيها خصوصية معينة بمعنى اخر ، انها ليست اية امرأة :

[اسمي .. دعنا من الاسماء
رانية ، ام زينب ، ام هند ، ام هيفاء]

انها واحدة من هؤلاء وليست كلهن ، ولعل هذا هو بالتحديد مأزق اليوميات فان ابقى الشاعر امرأته اللامبالية في المدينة وفي طبقتها وسياقها الاجتماعي ومواصفاتها التي حددها لها .. فهو سيجد انه بالغ كثيرا في تصوير حصارها وان خلعها من هذا السياق وذهب بها الى القرية او الحي الشعبي الفقير فانه سيحرمها من مواصفات كثيرة الصقها بها ، واغلب الظن ان الشاعر حين يسكن انثاه ليتحدث باسمها وعن همومها سرعان ما تأخذه نشوة الصوت القديم ، فتعود المرأة الى موقعها في الدواوين السابقة ولا ترجع الى موقعها في اليوميات الا حين يتدخل الشاعر بمواعظه كما في اليومية (٣٢) .

[نلف نساءنا بالقطن ندفنهن في الرمل
ونملكهن كالسجاد
كالابقار في الحقل]

في هذا التناوب بين الصوتين ، صوت الشاعر والمراة نجد ان تبادل المواقع يتم بشكل ميكـــانيكي ، فما دام الطرفان في المسألة رجل وانثى بلا ظلال من اي نـوع ويعيشان في مطلق (جنسيهما) فلابد ان تسود الرتابة معظم اليوميات حتى لتبدو احيانا قصائد غنائية صاخبة الايقاع يمكن قراءتها بشكل متقطع .

ما قبل امراة لا مبالية كان الشاعر يجعل من نفسه دونجوانا (رجلا) يستخدم المراة (وردة في عروة ثوبه) **(عن الشـــعر والجنس والثـورة ص ١٧)** يزهـــو بساديته التي تمتزج بماسوشية صارخة في بعض الاحيان [كل الذي قيل عنه في الحب قول صحيح ، وصحيح ايضا انه كان ينزف كالمسيح] يقول في الشعر والجنس والثورة : المراة التي احبها هي كل النساء ، وبالتـــالي فان امراة الشعر لديه هي كل النساء ، وهنا لابد ان نقول ان (كل النساء) هذه هي (اللانساء) في الوقـت نفسه فعندما تصبح نون النسوة هي المقابل اللغـــوي والنفسي لواو الجماعة فان كل خصوصيات امراة معينة تختفي لتحل محلهـا صفات انثوية صالحة لكـل امراة ولكل زمان ومكان .

المراة اللامبالية هي نموذج اخر لكـــل النساء ، جسد يتوزع في خرائط هي نفسها اليوميات ، يوميـة للصدر ، واخرى للساقين وثالثة للفساتين ، حتى الانثى نفسها لا تتواجد بكليتها الجسدية في اي من هـــذه اليوميات .

رجال مدينتهـا كلهم [السياف مسرور] هنـا لابد لها وان تتجه برغباتها الى رجل ما ، يحل الشـاعر المعضلة بان يجعل هذا الرجل في داخلها ، فكما يصوغ الرجل عنده انثاه تصوغ هي رجلها !

[يعيش بداخلي وحش
جميل اسمه الرجل
له عينان دافئتان يقطر منهما العسل]

يرى جبرا ابراهيم جبرا في دراسته المشار اليهـا عن نزار ان موقف المراة اللامبالية في هذه اليوميـــات قريب من موقف الــ Womens'lip يقول وهاهي ترى مأساة كل امراة مثلها في زمن الثورات والتحرر . . » هذه العبارة الاخيرة هي مثال لما يدفعنا الى القول بـأن دراسة الاستاذ جبرا تقف على الطرف المقابل لدراسة د . عبدالمحسن بدر عن هذه اليوميات ، ففي حين يقيم د . بدر وزنا كبيرا للواقع الذي كتبت عنه اليوميـــات نرى الاستاذ جبرا لا يلتفت كثيرا الى هذه المسالة ومـا يعنيه بدر بالواقع مختلف تماما عن ما يعنيه جبرا بــ (روح العصر) يقول جبرا :

[من دانتي الى شكسبير الى شـــيلي وبايرون وبودلير ، كل منهم جمع بين العاطفة الازلية بنيرانهـــا وتناقضاتها وبين روح عصره وهذا نزار يجمع بين الحب وبين القرن العشرين] .

من هنا يتضح لنا ما يعنيه الاستاذ جبرا بقوله ان هذه المراة اللامبالية تشبه في موقفها موقف Womens'lip

بهذا المقياس ننفي كل الخاصيات التي جعلت من « جان دوفال » حبيبة بودلير جان دوفال التي نعرفها وتصبح حبيبة وهمية لشاعر عربي عاش في زمن بودلير هي جان دوفال بشكل او بآخر لان روح العصر هي التي جمعت الحبيبتين .

هل صحيح ان نساء دمشق وبغـــداد وعمـــان ومسقط يشاركن تلك النساء الاقامة في القرن العشرين؟ هل التزامن في الاقامة الجسدية في قرن واحـد تكفي للقول بأننا نعيش جميعا في هذا القرن او ذاك ؟؟

عشرات الاسئلة يمكن ان تستثيرهـــا في الذهن مقارنة الاستاذ جبرا وسنجده يقارن في دراسته بـــين قصيدة لنزار قباني وقصيدة صورة سيدة ل ت . س. اليوت ويتوصل الى ان الفرق بين القصيدتين هو فرق بين ثقافتين ليس الشاعران فقط مختلفين كليا بـــل المراتان مختلفتان ويتساءل بعد ذلك .. من هي امراة نزار ، عذراء ، متزوجة ، عشيقة ؟؟ الا تخفي هـــذه المقارنة الاخيرة اجابات على اسئلتنا تلك ؟؟

اذن فالقرن العشرون قرنان .. وربما كان عـدة قرون لو اتسعت المقارنة لشعراء اخرين .

يهمنا هنا ان نثبت بعضا من قصيدة نزار التـي يقارنها الاستاذ جبرا بصورة سيدة لاليوت :

[ماذا يهمك من انا
ما دمت احرث كالحصان على السرير الواسع
ما دمت ازرع تحت جلدك الف طفل جائع
ما دمت اسكب في خليجك رغوتي وزوابعي
ما شان افكاري دعيها جانبا
اني افكر عادة باصابعي]

هذه هي بالتحديد صورة الرجل الشرقي الـذي سيحاكمها الشاعر فيما بعد في اليوميات مثلا بعد ان قدمها هو بنفسه شعريا قبل اعوام من صدور اليوميات لعل هذا المقطع من القصيدة يعيننا على فهم الحنـين

الغريزي الصرف الذي تستشعره اللامبالية في [مجارتها] .

اذا كان معظم قراء نزار في الستينات كما يقول جبرا من النساء ومن كل الاعمار يرين فيه لا تمجيدا لهن فحسن بل دفاعا عن حقهن في الحب ، في الجنس ، والحرية ، اذا كان هذا القول صحيحا حقا فان (امراة لامبالية) واحدة ممن تربين على هذا الشعر واذاكانت صورة الرجل قد قدمت لهن (شعريا) دنجوانا . ساديا ، ملولا يبني اهراما من حلماتهن ويفصل عباءات من جلودهن واخيرا يفكر بأصابعه فان ثورة اللامبالية ستكون اولا وقبل كل شيء على هذا النمط من التقديم (الشعري) والنظرة الذكورية المجردة عن اي بعد انساني لها ان النقاط التي تستأهل المناقشة فيدراسة الاستاذ جبرا عن نزار قباني كثيرة ، لكن كان ينبغي هنا ان نشير الى النقاط المتعلقة بالديوان الذي نكتب عنه. فهناك ملاحظة بالغة الاهمية يذكرها جبرا هي ان الحب يبقى لدى نزار محلقا في عوالم مطلقة ، ليس الموتوحده غريبا عنها ، الحزن هو الغريب الثاني وهنا لا يدع لنا الاستاذ جبرا مجالا للتعليق فما الذي يتبقى لحب فقد (اكبريه) لا أصغريه ؟! وهو يؤكد ما ذهب اليه عبدالمحسن بدر عن نفي نزار للمراة حين تجاوز الاربعين.

يقول الشاعر نزار قباني في (الشعر والجنس والثورة) لم تبق المراة في مكانها ولم أبق في مكاني ، كان لابد من تغيير المقاعد والاثاث والادوار حتى لا يتحول الحب الى مملكة من ممالك الضجر وهنا يقترب الشاعر من الحقيقة كثيرا .. فالذي تغير في اليوميات هوالاثاث والمقاعد اما الادوار فقد طرا عليها تغير من نوع اخر هو تناوبها من خلال الصوتين ، وكما يعترف الشاعر نفسه فان التغير الذي طرا على نظرته للمراة لم يكن جوهريا ولا هو استجابة لتطور من اي نوع حدث للمراة فيبلادنا او على فكر الشاعر نفسه وموقفه .. بل من أجل درء الضجر عن مملكة الحب يقول ايضا : القصيدة المكتوبة عندي هي امراة جاءت والقصيدة التي انتظرها هيالمراة التي لم تحضر بعد ، ان ثنائية الرجولة ـ الانوثة المطلقتين قد تؤدي الى تجنيس علاقات الانسان بالعالم ، فهنا القصيدة تصبح « امراة » وقد يصبح « السلام » كما يقول ج . طرابيشي انثى مقابل الحرب ـ المذكورة .. وهكذا .

ان لا واقعية نزار في تعامله مع المراة ككيان بشري حي يتضح في قوله في نفس الصفحة من الكتاب : المراة التي اعطتنا وعدا ولم تجيء اجمل بكثير من المراة التي اعطتنا وعدا وجاءت » .

المراة تصبح في هذه الحالة فكرة عن المراة او اي شيء اخر يتخيره الشاعر ليملأ به حيزا ـ شعريا ـ قد يكون لسواه .. وهو غالبا لسواه .

قلما نجد نساء نزار يهرمن ، أو يمرضن او يفكرن بالموت او يتعذبن من اجل شيء .. وحين نجد نساء كهؤلاء فانهن ينقسمن على انفسهن بحيث يصبح كل فعل من هذه الافعال حكرا على امراة معينة ، فالفدائية لا تحب ولا ترغب و (مبالية جدا) والمراهقة لا تفكر بشيء ولا تعرف شيئا خارج خزانتها وجسدها ،و هي « المراهقة » دائما فرحة بتفتح جسدها وبلوغها وذات رغبات لا يشوبها غموض في حين ان الواقع يختلف تماما .. فالمراهقة يصيبها احساس بالخوف والاشمئزاز احيانا مما يطرا عليها من تحولات جسدية .

ان مرد هذه التجزيئية كما اشرنا في البداية الى كون الشاعر قد صاغ انثاه واستراح واخذ يغير المقاعد والاثاث والادوار احيانا ـ كما يقول ـ فيما هي تتغير خارج وعيه .



المرأة..
بين روايتي زقاق المدق والنخلة والجيران

□ د. حياة شرارة

* بعد قراءة « زقاق المدق » و « النخلة والجيران» تلوح بسرعة تلك العناصر المتشابهة التي تؤلف بينهما ولا سيما ما يتصل بالحقبة الزمنية والمكانية وطبيعة الشريحة الاجتماعية التي ينتمي اليها الابطال والمصائر المتماثلة لبعض الشخصيات والتخلخل والتفكك الذي يطرأ على البنية الاجتماعية أثناء الحرب . ولا غرو في ذلك فان مثل هذه الخواطر والانطباعات تمتلك اصولها واسسها في اطاري هاتين الروايتين ولكنها تصطبغ بصبغة عمومية واسعة وتدور في فلك يحمل صفة الشمول والاجمال ، بدل السمات الخصوصية والذاتية . ان ما نلمسه من أوجه التناظر بين هاتين الروايتين ينسحب على كل رواية تتناول تلك الفترة أو المحلة والشخصيات ولكن مفاهيم الابطال ومسارهم الحياتي وطريقة تناولهم وسماتهم الذاتية وماهيتهم العاطفية تظل متباينة مختلفة وهذا ما يحدد أصالة العمل الادبي وخصوصيته وملامحه المتميزة . ولا اريد الخوض في أعماق هذا الموضوع لانه واسع رحب يتعدى تخوم هذا المقال وغايته ، ولم اتطرق له الا لصلته بالرأي الشائع حول التشابه الموجود بين ابطال « زقاق المدق » لنجيب محفوظ و « النخلة والجيران » لغائب طعمة فرمان وبالذات بين حميدة وتماضر . وسأتوقف عند هاتين الشخصيتين لأتتبع ما يجمع وما يفرق بينهما .

ثمة نقاط ظاهرية بينة تتلامس فيها احداث حياتهما كالفقر والهروب من البيت والانتهاء في المبغى . ولكنها تظل مجرد وقائع موضوعية عمومية لا تجد لها صدى او ترجيعا في عالمهما الداخلي وطبائعهما ومراميهما وصفاتهما الشخصية وسلوكهما ووضعيهما العائلي . ان اصدار حكم انطلاقا من بعض الحوادث في مدار حياتهما الخارجي، يميلنا عن طريق فهم الخصوصية المتباينة ، بل المتناقضة احيانا لهاتين الشخصيتين . هذا بالاضافة الى البون الشاسع بين الرؤية الفكرية التي تدفعهما للهروب من البيت . فلو قمنا بمسح عام لمعالم مسيرتهما لوجدنا علامات فارقة كثيرة تميز بينهما مع نقاط تشابه قليلة تحكمها الحقيقة التاريخية للمجتمع ، اساسا ، بدل المنطق الذاتي النابع من اعماق شخصيتيهما . وسنخرج من تحليل حياتهما الى رأي مغاير لما استنتجه بعض النقاد بهذا الشأن مثل فاضل ثامر الذي يقول : (في « زقاق المدق » تحتل حميدة مركز الجذب الروائي ، حيث تبدو لنا بؤرة تنعكس عليها المؤثرات والنتائج الاجتماعية والاخلاقية والحضارية للحرب حيث تنتقل من قطب التطلع **الرومانسي الساذج لحلم السعادة البريء** الى عفونة عالم التجارة والرقيق الابيض الذي تجد نفسها مقذوفة فيه بفعل **قوى سحرية لا مرئية** لتبدو لنا بالتالي ضحية بائسة سقطت فريسة ذلك العالم الوحشي) .

وفي « النخلة والجيران » تحتل ، تماظر بطلة الرواية مركزا مماثلا حيث انها في هروبها من اسار عالمها الاجتماعي الضيق الذي كاد ان يحولها الى مجرد دمية بيت ، كانت تحلم بنفس الحلم الرومانسي الساذج في السعادة ، ولذا وضعت يدها بسهولة في يد حسين بطل الرواية ربما كبداية لعثورها على طريق السعادة المنشودة ، الا ان نقاء الحلم هذا يتلوث عندما تجد نفسها **وبفعل نفس تلك الظروف اللامرئية السرية** ، تسقط في عالم عفن . . . »(١). اولا اود القول انه ليس ثمة قوى سحرية وظروف لامرئية سرية اوقعتهما ، بل هناك حقيقة تاريخية صلبة تقوم على مبدأ الجبرية ارتطمت بها طموحاتهما وامانيهما وارتدت عنها شظايا وحطاما . فالفتاة المنحدرة من الطبقات الاجتماعية التي يطحنها الفقر وتحكمها العلاقات العائلية المتخلفة الصارمة لا تستطيع الافلات من اسار وضعها الاجتماعي وفق مشيئتها ولا يمكن لحركة امانيها الذاتية ان تسير سيرا ذاتيا خارج الفلك الاجتماعي المحيط بها ، ولابد ان تتجمع خيوطه حولها كخيوط العنكبوت لتلتف عليها وتبتلعها وتصبح جزئية او شذرة من نسيجه وتسير وفق ارادته لا وفق ما تريد . وما شذ عن قاعدة المنطق التاريخية فهو اما مجانب للصدق والواقع واما ان يكون من الحوادث الاستثنائية القليلة التي تقع في الحياة احيانا.

استنادا الى هذا المفهوم يمكننا النظر الى امال حميدة وتماضر . الاولى تتوق للمال والجاه والنفائس والثانية تريد السعادة مع شاب يحبها ويتجاوب مع عواطفها ، وكلتاهما تنتميان لعائلة فقيرة ، مع زيادة في صرامة الاعراف الاجتماعية بالنسبة الى الثانية ، فهل كان بالامكان تحقيق ذلك ؟ ان الحقيقة الاجتماعية تكشف عن منطقها الكالح القاسي . فالفتاة الجميلة المعدمة التي تتطلع الى الاعلى ، الى الرفاه والمال ، لا يمكن ان يتم لها ذلك دون السير الى الاسفل الى حضيض البغاء والدعارة . فالحركة هنا عكسية وليست طردية فمن يرنو الى الامام فعليه النكوص الى الوراء . وقد تحقق لحميدة ما تريد وسارت شبه واعية وراضية في الدرب الذي يوصلها الى امالها المنشودة .

اما تماضر التي هربت من الرجل العجوز الكريه فلم يكن بالمستطاع ان تجد ضالتها في ظل تلك التقاليد الاجتماعية القاسية المفزعة التي تخيم بثقلها الكبير على الرؤية الفكرية للمحيط الذي تحيا فيه . والمنطق الذي يفرض نفسه ، في مثل وضعها الحالي ، قاطع ورهيب : اما الانتحار واما البغاء ، وما من سبيل اخر . وقد فكرت بالاول ، اثناء هروبها ، واختارت الثاني . ولم يحدث ذلك اعتباطا أو بفعل « قوى سحرية » أو نتيجة لسوء الطالع ، وانما جرى وفق المنطق الاجتماعي للعلاقات القائمة . ولو تزوجت حميدة من مقاول ثري ، كما حدث لاحدى معارفها ، أو اقترنت تماضر بحسين لكان في ذلك خروج عن الحقيقة الاجتماعية وكان من باب الاستثناء لا القاعدة .

ولننظر الان الى الخيوط الظاهرية والباطنية التي تشد حركة هاتين البطلتين وتحدد معالمهما . من الصعوبة بمكان العثور على ذلك « التطلع الرومانسي الساذج لحلم السعادة البريء » في تلافيف افكار حميدة او سلوكها وهيئتها ، بل ربما يبدو ذلك مستحيلا اذا تتبعنا مجرى تصرفاتها وغاياتها . فالصور التي تتساقط على ذهن القارىء واللوحات التي تتوالى امام ناظريه مشحونة بروح السيطرة والثقة والغضب والعنف والتحدي والمشاكسة والهيجان في مطلع الرواية . فهي تنطوي على « .. حالة من القوة والصراحة لا عهد للنساء بها !(٢) وتقول امها لها (« لن يلم الله شعثك برجل ، فأي الرجال يرضى بان يضم الى صدره جمرة ! » . وكانت تقول في مرات اخرى : ان جنونا لا شك فيه ينتاب ابنتها حين الغضب وسمتها « الخمسين باسم الرياح المعروفة »(٣) . تشكل هذه السمات ذلك النبع الذي ترفد منه شخصية حميدة والذي يجري متدفقا على طول الرواية متحولا الى سيل صادر في اللحظات الحاسمة من حياتها وقد دفعها بقوة ودون تردد نحو تحقيق مقاصدها . ولا يحدد هذا النبع وحده ابعاد شخصيتها ، بل هناك روافد اخرى تمده

بالقوة والحيوية . فهي فتاة بهية الطلعة والقوام وقد جذب هذا الجمال نحوها انظار العديدين وزاد الغرور بنفسها والثقة والاطمئنان الى تحقيق مآربها وامد قوتها الداخلية باخرى خارجية فتكشفت عن روح مشاكسة عاتية :

« ... بيد انها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق وتصور عجيزتها الملمومة احسن تصوير ، وتبرز ثدييها الكاعبين ، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين ، ثم تنحسر في اعلاها عن مفرق شعرها الاسود ووجهها البرونزي الفاتن القسمات .... ربما كان لحسنها الملحوظ الفضل في بث هذه الروح القوية في طواياها ، ولكن حسنها لم يكن صاحب الفضل وحده ، كانت بطبعها قوية ، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة في حياتها ... فلم تفتأ اسيرة احساس عنيف يتلهف على الغلبة ، والقهر ، ويتبدى في حرصها على فتنة الرجال ، كما يتبدى في محاولتها التحكم في امها ويتعرى في اسوأ مظاهره فيما يشتجر بينها وبين نسوة الزقاق من شغب وسباب وعراك ، حتى ابغضنها جميعا ، ورمينها بكل سوء .... »(٤) .

ان عنصر الجمال مشترك بين حميدة وتماضر ولكنه مختلف في جوهره . فهو لا يحمل سمة خصوصية تؤلف بينهما ، بل ينطوي على التناقض والتضاد والتباين يدعمه عالمهما الداخلي المختلف . فكيف تطل علينا تماضر في مستهل الرواية ؟ « وكان ضوء الفانوس سقيما القى على وجه الفتاة تموجات قاسية . ولكنه لم يمسح كل ما فيها من حسن . مازال هناك شبابها ونضارة بشرتها وعينيها الكحيلتين ، والشفتان الممتلئتان المتحركتان في حذر .. لا ، لم تكن الظلال التي على وجهها من سقم المصباح . كان حزنا حقيقيا رآه في صوتها الشقي ، وعينيها الحزينتين ، واضمامة شفتيها وفي كل التعبير الضارع المرتسم على وجهها »(٥) « كانت جالسة امامه ذليلة ممتقعة الوجه ، تبدو مقطوعة الصلة الا به من دون خلق الله . ولم يشعر بالشفقة عليها بقدر ما احس بالسطوة ، وبأنه اقوى »(٦) . لا نلمس هنا اثارا للقوة والسطوة والعقب ، بل مسحات من الحزن والخضوع والشقاء تشير الى عالمها النفسي التعس وحياتها المزعزعة ذات الاطار المتصدع السائب ، فالتفاصيل هنا تتخذ الوانا سيكولوجية عميقة مشيرة الى حقبة زمنية حرجة في حياتها اكثر مما تصور مظهرها او هيئتها . انها تعبر عن المشهد الاول في المأساة التي ابتدات بعد ترك بيتها . وتحمل في الوقت ذاته اشتاتا من سجاياها ، فهي لينة الشكيمة مستسلمة لمشيئة الاقدار صبورة خاضعة لارادة حسين .

تختلف القوة المحركة لشخصية حميدة الكامنة وراء تصرفاتها وتسلكاتها عن نظيرتها لدى تماضر . فهما تكادان تشكلان قطبين متنافرين . فالعنصر الرابض وراء آمال حميدة ومطامحها هو حبها العارم للمال والجاه ، فالحاظها مشرئبة الى الذهب والجواهر التي تزين لها الحياة بزينة خلابة ساحرة . « ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار انه المفتاح السحري للدنيا ، المسخر لجميع قواها المذخورة ، فجل ما كانت تعرفه عن نفسها انها تحلم بالمال ، المال الذي يأتي بالثياب وبكل ما تشتهيه الانفس . وعسى ان نتساءل : ايمكن يا ترى ان تبلغ يوما ما تتمنى ؟ لم تكن الحقائق لتغيب عنها ، ومع ذلك فهي لا تنسى قصة فتاة من بنات الصنادقية كانت فقيرة في الاصل مثلها ، ثم اسعفها الحظ بزوج ثري من المقاولين فانتشلها من وهلتها ، ونقلها من حال الى حال »(٧) . ان الحسابات المادية الواعية تملك عليها جوارحها وتفكيرها . بل كان طبيعتها الغضوب الشرسة المتحدية تجد صدى لها في قوة المال الشريرة الطاغية ، فهنا تتلاقى طبيعتان متماثلتان متناظرتان في سماتهما وخصالهما ويجري بينهما صراع عنيد تخوضه حميدة بثقة ومغامرة وشراسة في سبيل تحقيق غاياتها . فقواها المتوهجة لا تجد معادلها المادي الا في توهج الذهب : « وانها من حب الجاه لفي مرض ، وان الشغف بالقوة لغريزة جائعة في باطنها ، فهل يتاح لها شفاء أو ارتواء الا بالثروة ؟ لم تكن تدري دواء لهذا التشوف الاليم يضطرم في اعماقها الا الثراء الكبير ، فهو الجاه العريض ، وهو القوة الشاملة ، وهو بالتالي السعادة الكاملة »(٨) . يشكل عنصر المال الحجر الاساس الذي تبنى عليه شخصية حميدة ومنه يتطور الحدث وبه يقترن الفعل الروائي . فمسار الاحداث وما يرافقه من معطيات خارجية ينبع من سجاياها ومواقعها الفكرية ، حيث يتم التماس والتفاعل بينهما .

فانطلاقا من عبادة المال تحتقر اصل الزقاق وتسخر منهم « افي هذا الزقاق احد يستحق الاعتبار »(٩) وتسميه « زقاق العدم » وتهزأ من حب عباس الحلو لها عندما يختلس النظر اليها من النافذة ـ رغم انه شاب تتمناه زوجا كل واحدة من صويحباتها ـ ثم تقبل به زوجا مرغمة لعدم وجود بديل غيره وعندما يظهر البديل في شخص السيد علوان الثري تحس انها طرقت ابواب السعادة رغم انه متزوج وشيخ ولكن السيد سليم يمرض وينصرف عن التفكير بالزواج منها وتصاب بطعنة في امالها لا يشفيها الا ظهور القواد فرج ابراهيم فتندفع معه .

ان المحور الذي ينتظم مطامع تماضر وامالها يتكون من مثل تتسم بالسمو والنقاء والروح الانسانية العالية . فالحب يشكل قيمة كبرى في حياتها وهي ترنو نحوه بكل صفاء الشباب وحماسه واخلاصه ، انها صورة للشباب الذي تحوم المثل في اجواء نفسه دون اعتبار للمال والجاه ولذلك ترفض بائع الدبس العجوز الذي يملك بيتين في العمارة ويعد ثريا بالنسبة لاهلها . ورغم انها لا تحب شخصا معينا ولكنها تصبو لذلك بكل جوارحها وكيانها . وتتجلى حرارة حاجتها للحب وتطلعها اليه اثناء حديث نشمية عن حبها لرديف ذلك الشاب الوسيم الفقير الذي

رفض اهلها الموافقة على الزواج منه لانه معدم الحال واجبرت على الزواج من شخص اخر . تفجر هذه الحكاية ذلك النبع المطمور في أعماق روحها فتجيش الاحاسيس في فؤادها قوية متدفقة واعدة بالاحلام العذاب والعواطف الرقيقة ، فهو الشاب الذي تحلم به والذي يحمل لها السعادة والهناء والعيشة الرخية : « والان اصبح رديف ايضا من فرسان احلامها . كانت تتخيلهامام عينيها بصايته الحريرية ، والحمام حوله . كان بطل اقصوصة مسحورة ، مثل ابطال تلك القصص التيكانت جدتها تقصهاعليها .حتىليصعب ان تصدق انههزمتلك الهزيمة الشنعاء ، وجاء ببنطلون رث ولحية نامية .حلمت به فارسا جسورا مهيب الطلعة . ولم تتصوره غير ذلك. ثم هو ، مثل ابطال الاساطير ، يتيم ومظلوم . ولا قلب يحن عليه ربما كانت هناك وشيجة بينها وبينه . فهي مظلومة ايضا ولا قلب يحن عليها »(١٠) . لا يظل رديف مجرد طيف يؤم خيالها ، واسطورة تداعب مشاعرها او حلما رومانتيكيا تأنس اليه نفسها ولكنه يهبط الى ارض الواقع الصلد فيتحطم على اديمه وينسحق . وهنا يتكشف عنصر جديد في شخصيته هو الظلم والقمع اللذين تعرض لهما . وبذلك يكتسب رديف بعدا اخر في حياتها، فهو لم يعد مجرد رمز لحبها بل أصبح رمزا للظلم الذي ناءت تحته . وعندئذ تتماثل وتتكامل اللوحة التي تجمع بينهما ويبرز فيها خطان جليان : الحب الرومانتيكي والجور الاجتماعي ، والثاني اقوى واعتى فيهزم الاول ولا يبقى منه سوى الالام والندب النفسية والحسرات .

ان ما ترفضه حميدة ـ حب عباس الحلو المتفاني ـ تتوق له تماضر بكل مشاعرها . فلو تهيأ لها شاب طيب فقير لعاشت سعيدة مطمئنة البال .ومن هنانرى تباين القيم التي ترفد مفاهيم حميدة وتماضر . فالاختلاف بينهما ليس مجرد اختلاف في السمات الشخصيةوالملامح العامة وانما يتعداه الى المقاييس والنظرة الاجتماعية . تتشكل مفاهيم حميدة ضمن اطار القيم الاجتماعية السائدة ، بل انها تمثل ذروتها ، حيث لا تعترف باي مثل او عرف غير ناموس المال فهي مشبعة بمفاهيم الطبقات المستغلة المهيمنة التي لا تعترف بغير منطق المال ، فهو المخرج الوحيد لفضاء الدنيا الرحبة . وعندما كانت تثور وتغضب اثناء كلامها مع فرج ابراهيم « لم يكن الذي يستفزها غضب للفضيلة أو الخلق أو الحياء ، فهذه جميعا اعتبارات لم تألف الغضب لها او الغيرة عليها . . . »(١١) « هكذا هدرت في غضبها وان كان غضبها للمفاجأة التي دهمتها والخيبة التي ادركتها منه لا للفساد الذي لم تعتد ان تثور له ! »(١٢) .

يشكل هروب تماضر من البيت ثورة عفوية على جور الاهل والاغلال العائلية والتقاليد الاجتماعية . لقد اضطرت الى الهرب « وصعب عليها ان تتصور انها ستقضي العمر كله مع ذلك العجوز الملتحي القادم من بلدة جنوبية .... وارادت ان تنتقم من نفسها ومن اهلها. . . اهلها الذين باعوها مثلما يبيعون صفيحة دهن فارغة ؟ لا . . لن تعود . خير لها انتلقي نفسها في النهر حقا»(١٣). تجاذبت افكار شتى ذهن تماضر عندما بوغتت بغدر اهلها ولم تدر ما تفعل فتركت البيت هاربة تهيم على وجهها فيالشوارع حتىلقيها حسين. ومنالجدير بالذكر انتمرد تماضر لايصدر منطبيعة شخصيتها وخصالها، كما هو شأن حميدة ، وانما فرض عليها من الخارج . فقد جاء كرد فعل لاستبداد اهلها وحرمانها من الحياة الطبيعية المتكافئة مع شاب يافع مثلها . فهي فتاة غرة ساذجة لم تجرب الحياة ولم تفهم التواءاتها ولا تملك القدرة على معاركتها والثورة عليها ولكنها اضطرت الى ذلك اضطرارا واكرهت عليه اكراها .

وهكذا نجد ان مأساة تماضر تنبعث من الاضطهاد العائلي ، فاليه تمتد جذورها الماضية ومنه ينبعث وضعها الحالي . فعلى الرغم من ان حياتها العائلية تعرض في الرواية كماض منفصل زمنيا عن الحاضر ، ولكنه يظل اساس تلك الارض الصلدة القاسية التي تحطمت عليها حياتها . فتأثيره قوي وفاعل في حالتها الراهنة . فقد حرمها من الحياة الاعتيادية وقذف بها في خضم مجتمع لا يرحم يطاردها فيه شبح والدها مهددا لها بالقتل .

يتطور الحدث الروائي وفق العناصر الغائبة التي تنطوي عليها ذهنية حميدة وجوارحها . فتحقيق الهدف الذي وضعته امام ناظريها يشكل محور تصرفاتها وسيرورتها ويتدفق ، في الوقت ذاته ، من خصوصيتها الذاتية ويمتزج بها . فالصفات الشخصية ، والاماني متجانسة متماثلة ، ويزيد هذا التماثل من قوة الحركة وتصاعدها واتخاذها شكل معركة حامية تدور رحاها بعنف وضراوة ويستبسل فيها كلا الطرفين . فقد عثرت طبيعتها الصاخبة العنيدة فجأة على المجال الحيوي الذي تستطيع ان تتنفس فيه بكل طاقاتها وامكاناتها وتقاتل وتصارع وتصول وتجول . لم تجد في زقاق المدق ندا او كفوا لروحها اللاغبة الهائجة . وعندما ظهر في اجواء حياتها فرج ابراهيم وجدت فيه المعادل النفسي والمادي لقواها الطاحنة ، فانجذبت اليه وبدات المناوشات بينهما منذ مجيئه الى الحي ثم تحولت الى مقارعة ومنازلة استخدم فيها كلا الطرفين مختلف الاسلحة لالحاقالهزيمة بالطرف الاخر ، ولنتتبع بعضا من اثار هذه المعمعة اللاهبة . فماذا كان وقع ظهور فرج ابراهيم في زقاق المدق في مشاعر حميدة ؟ لقد تملكتها عواطف مختلفة تنبعث من البؤرة الرئيسة في شخصيتها : « وقد بعث ظهوره في نفسها ثورة عارمة جارفة استثارت كوامن غرائزها جميعا . اغضبها زهوه . واحنقها تحديه ، واغرتها وجاهته ، وايقظتها فحولته وجماله . جذبتها نحوه قوة خفية من غرائزها المطمورة ، ووجدت فيه مالم

يجتمع لسواه ممن عرفت من الرجال : **القوة والمال والعراك** ! . ولم تكن تدرك مشاعرها بوضوح وجلاء ، أو تدري حاجات نفسها الملتوية ، فتحيرت بين انجذابها اليه ، ورغبتها المضطرمة في الاخذ بتلابيبه »(١٤) .

تتجلى طبيعتها المشاكسة الغضوب المتوثبة وتتخذ اقوى اشكالها ومراحلها في الصراع المحتدم بينها وبينه انها اشبه بموج البحر الهائج الذي يتلاطم ويعلو وما يكاد يهبط حتى يرتفع هادرا مدويا مرة اخرى . « وشعرت وهي تراقبه ببهجة الانتصار ولذة الانتقام لعذابها يوم اعياها العثور عليه في الموسكي ...... ولم يعق احلامها عائق ، لشدة شعورها بقوتها وثقتها بنفسها بل لغرورها الجامح ..... وتتلقى نظراته المسترقة باطمئنان وثبات وبلا تردد .... فلاحت في عينيها لمعة خاطفة ، وانبعث في صدرها شعور غامض غريب ، وهو مزيج من السرور والرغبة الوحشية في القتال ...... واستيقظت من نشوتها كما يستيقظ الحالم من حلمه السعيد على لدغة عقرب . وعضت على شفتيها في امتعاض ، ثم تملكها مرة اخرى روح التمرد والثورة والعدالة ! ..... وسرت في اعماقها رعدة ، وشعرت برغبة جنونية تدعوها الى ان تعض شفتيه حتى تدميهما ؟ ... رغبة جنونية حقا ، ركبتها كما يركبها عفريت العراك ، ولكنه ارتد عنها قبل ان تنفذها ! وثبت شعلة الجنون متأججة في صدرها تهيب بها ان ترتمي على صدره وتنشب اظافرها في رقبته ..... »(١٥)

ان صخب المعركة والغبار المثار في اجوائها اكثر عنفا وعتوا في الجانب الذي تقاتل فيه حميدة مما هو عليه عند فرج ابراهيم ، وليس في ذلك علامة قوة، بل نقطة ضعف. **فمقاومتها** الضارية تصدر عن طبيعتها المتفجرة الجموح ومشاعرها المتأججة ، بينما يستخدم خصمها العقل والخبرة الحياتية الواسعة التي يمتلكها ومعرفته العميقة باخلاق الناس وتلابيب افكارهم ومآربهم . ولذلك لا يتخبط ولا يثور في سلوكه معها وانما يسدد كلامه في الهدف المحدد ويصيبه مباشرة مدركا نقاط الضعف والقوة في شخصيتها. فعندها يحدثها قائلا : « ــ لا هذا الحي حيك ، ولا هؤلاء الناس اهلك !.. انت شيء اخر ، انك هاهنا غريبة ..!(١٦). فكأنه يرجع صدى اقوالها السابقة « زقاق العدم » . ولا يتخذ حديثه وسلوكه معها وتيرة واحدة وانما يتكيف وينسجم مع الاحاسيس الداخلية المتنافرة التي تتناهب روحها ، فنجده في مد وجزر وهجوم وتراجع حسب ما يقتضيه الموقف فبعد تلك النظرات الوقحة وروح الخيلاء والزهو التي كان يتطلع بها الى نافذتها يتحول الى نقيض ذلك عندما يلتقيها في الشارع لاول مرة : « انه يطالعها بوجه وديع ،غير الوجه الذي اهاجها ، فلا تحد ولا ظفر وكلام اشبه بالشكوى والتوجع والاعتذار ... »(١٧) . ان هذا السلوك المتأني المدروس المنبعث عن ثقة واطمئنان بالنصر يساعده على الظفر بها بسرعة لم تخطر له على بال فتصعد معه الى التاكسي تدفعها روح المغامرة وحب المال. ويظل فرج ابراهيم ممسكا بالخيوط التي تحرك عواطفها وامانيها ويرمي في طريقها شباكا اخرى ، فيلوح لها بالحب الذي لابد وان تصبو له نفسها فيقول لها عندما تذهب للمرة الاخيرة الى بيتها في زقاق المدق : « لا تنسي الغد، سنبدأ حياة جديدة رائعة ... احبك ... احبك اكثر من الحياة نفسها ... »(١٨) . وبعدها تطوي الماضي وتهجر حيها وتبدأ صفحة اخرى في حياتها يظهر عنصر الحب كقوة دافعة جديدة في شخصيتها لم يكن لها وجود من قبل . فقد تعلقت بفرج ابراهيم كعشيق تريد ان يبادلها العاطفة ، بينما لم يكن هو يعني ما يقول وانما استخدم الحديث عن الحب باعتباره جزءا من ضرورات عمله وينغص عليها برودة افراحها بعد ان حصلت على ما تطمح اليه . فهي لم تكره عملها كبغي ولم تشعر بالتعاسة والشقاء بسببه كما يحدث لمثيلاتها: « اما هي فقد طابت بحياتها نفسا ، واذكت عيناها الفاتنتان ضياء الزهو والحرية والرضاء والفرح ، الم تتحقق احلامها ؟ بلى والثياب والحلى والذهب والرجال المتهافتون آيات على ذلك ، ناهيك بهذه السطوة السحرية التي دان لها المعجبون »(١٩) . ان ما يؤرقها الان جفاءه ولا مبالاته بها وتحول روحها الميالة للعراك والسيطرة من توطين نفسها على الامر الواقع ، ولذلك يتكدر صفو حياتها الرضية الهانئة : « ولقد عزت حميدة فتور عاطفته الى الجو المشبع بانفاس النساء الذي يعيش فيه ، **فانقلبت ولا هم لها الا الاستئثار به ، وصار همها هو شغلها الشاغل الذي نغص عليها هذه المشاعر جميعا** وهي تنظر الى صورته التي تطالعها على صفحة المرآة ، فتحجر بصرها وتوثبت ارادتها وتوترت اعصابها »(٢٠) .

يدفع مزاجها المتوثب المقاتل مرة اخرى مسار الاحداث ، اذ لا يتحدد الفعل بتأثير وقائع خارجية وانما يتجمع من خيوط طباعها المتهيجة المتعطشة للانتقام التي تتحول الى قوة ضاربة تروم الثأر من فرج ابراهيم بعد ان فتح امامها ابواب النعيم واوصل قلبه دونها ، فأبت واستكبرت ذلك ولم تستسلم أو تذعن لم رغم انها اصبحت اسيرته في مالها وعيشها ومستقبلها . وتلتقي صدفة بعباس الحلو ، خطيبها السابق ، الذي مازال مولها بها شقيا ببعدها عنه . فتستغل حبه المفرط وبساطته لتحقيق غرضها في الانتقام من فرج ابراهيم ، فتدله على القهوة التي يتردد عليها لكي يقتله. ولكن الامور لا تسير وفق التصميم الذي وضعته ، بل تنحو منحى اخر ، اذ يراها الحلو صدفة محاطة بالجنود الانكليز ويكتشف خديعتها فيضربها بزجاجة فارغة بعد ان انقطع ذلك الخيط الواهي الذي يصله بها ولم « يعد

يعرف غريبا له في دنياه سواها » بعد اكتشافه انها هي المذنبة وليست الضحية . وينهال عليه الجنود الانكليز ضربا وركلا حتى يلفظ انفاسه .

يتبين مما ورد ذكره اعلاه ان الخلفية السيكولوجية التي تتسم بها حميدة تصبح ركيزة قوية لانطلاق الحدث الروائي وتحديد مسار حياتها يضاف اليه قوة القيم المادية وفاعليتها الكبرى في تفكيرها وسلوكها ومن هذين الفلكين يتشكل المدار الذي تقع فيه الاحداث وتتطور . ولا يطرأ شيء جديد على صفاتها وامانيها سوى ظهور الحب الذي كان كمية مهملة لا وجود لها في دنيا امانيها ويصبح المذاق المر الوحيد في ملذات حياتها وطيباتها **« .... وانها ليداخلها شعور بالقوة والسيادة ما دامت في الطريق أو الحانة ، حتى اذا راته أو ذكرته حل محل هذا الشعور الباهر احساس بالاسر والذل »(٢١) .**

لا تنطوي شخصية تماضر على مقدمات او ارهاصات سلوكها ، كما هو شأن حميدة وانما تتحكم فيه جملة عوامل خارجية ـ اجتماعية اولا وذاتية ثانيا . ولا تتحقق امانيها ، بل تصاب بالخيبة والخذلان .

تمتد خيوط الماضي ـ ظلم الاهل والفرار منهم ـ لتنسج حاضر تماضر وتحدد مستقبلها . فبعد تركهم تقوم علاقة غائمة بينها وبين حسين الذي لا تعرف عنه شيئا سوى اسمه ، ولكن الظروف اضطرتها للوذ به . ولا تتوضح ابعاد علاقتها بحسين بفعل الزمن بل تظل ضمن اطار سائب . فهي لا تعرف ايحبها وينوي الزواج منها ام انه يتلكأ في انقاذها من وضعها البائس . ولذلك تحس بالخوف والقلق وتشعر ان الارض التي تقف عليها مزعزعة رخوة . فالمستقبل يكتنفه الضباب ووضعها يفتقر الى الثبات والتحديد ، وتحس انها كالمسافر الجوال الذي يحط الرحال في مكان معين : « ولازمها الشعور بانها في محطة القطار . وهي لا تدري هل القطار فاتها ام عليها ان تنتظر . كانت تشعر بان كل شيء في غير موضعه الصحيح ، وبأنها ضائعة . حاولت ان تخرج الى النهر لتسري عن نفسها ، وترمق خط الشاطئ الثاني المنظوم بالنخيل . هناك خلف الجسرين اهلهـا وذكرياتها . وهي هنا ، وكأنها « خطار » . وكان الناس على شاطئ النهر كثيرين ، منهم من غازلها ، ومنهم من حدجها بنظرة مرتابة . ورات في عيونهم الشاكسة المتطلعة عيون اهلها الباحثة عنها »(٢٢) . يشكل الماضي كابوسا رهيبا ينيخ بثقله على حياتها المضعضعة المتصدعة فيزيدها رهبة واكفهرارا .

في الحالة القلقة التعسة تدخل نشمية ـ تلك المراة الخبيرة المجربة ـ مجال حياتها لتزيدها شقاء ولتقطع كل الخيوط التي تربطها بحسين ، الذي يظل رغم الغموض الذي يكتنف سلوكه المصباح الوحيد في ليل حياتها ، وتسوقها في طريق البغاء بدهائها ومهارتها.

فقد اكتشفت نشمية طبيعة العلاقة التي تربط تماضر به وبدات تدق فيها اسفينا ساعية لتحطيمها ، بعد ان وضعت يدها على نقاط الضعف فيها . فاخذت تحرض تماضر على ملاقاته بوجه عابس ومطالبته بالثياب والاثاث وحتى الذهب . لقد استطاعت النفاد من الاماكن الرخوة في شخصيتها وهي بساطتها وقلة خبرتها والرابطة المترجرجة القلقة التي تربطها بحسين وطموحات الشباب وحبه للملبس الجميل والرفاه . وعندما زارها حسين ابتدرته قائلة « هذا نفنوفي مال الصيف .. والشتاء جاء والكنتور فارغ »(٢٣) . ويحقق لها حسين ما تريدفيأتيها بثوب جديد واثاث وتفرح بذلك .

تظهر الخالة نشمية دهاء وخبرة لا يمتلكهما حسين او تماضر عندما تنضج الامور وتصل الى مفترق الطرق. تأخذ نشمية تماضر الى بستان برتقال وتعرفها بعمران وتتمتع بجمال البستان وروائحه الفواحة ، بل يكاد يخلب روحها الفتية الغرة ، وتعجب باحاديث عمران ورجولته . وتلعب هذه الزيارة دورا رئيسا في تطوير الحدث بعدئذ وتحديد مصير تماضر . اضافة الى ذلك تكتشف تماضر بعد حديث مع نشمية انهاحبلى وتدهمها مشاعر متباينة فقد « احست بانها وحيدة لا احد يشاركها فرحها ...... ولاول مرة احست بالحنين الى امها بشكل طاغ ...... ولاول مرة نفرت من الخالة نشمية لانها تجسم مخاوفها »(٢٤) . وفي هذا الوقت ذاته يخبرها حسين ببيع البيت والنقود التي سيدرها عليهم . تتشابك هذه الاحداث وتتقاطع مع بعضها البعض ولكن عبق رائحة البرتقال والروائح الاخرى التي تفوح من البستان تطغى على غيرها . وتقوم الروائح بدور الاثارة والتخدير في الوقت ذاته : « وكان لكل شيء رائحته حتى الدجاج له رائحة ، وليس مثل دجاج الخالة نشمية ! وكانت للتراب رائحة حادة منعشة ، ولذرق العصافير ، وللماء الموحل البارد ، وللساقية ، وللنفط الاسود من قبل مكينة الضخ .وكانت زقزقة العصافير تملا الجو . وفي السقيفة الصغيرة التي جلستا فيها لانتظار المضمنجي سمعت صوت صرصار . وعجبت ان يغني صرصار في النهار . عجبت من جحش ضئيل الجسم ، ابيض البطن يمتطيه فلاح عجوز ، عجبت من اللبن الرائب الذي شربته في ظمأ شديد »(٢٥) . تنقلها الروائح المثيرة الى حالة نشوة وانتعاش لم تشعر بها من قبل ويكتسي كل شيء فجاة حلة من الجمال والبهاء وتخلق في عالم بهيج رائع مسحور يصبح فيه الطبيعي خارقا والاعتيادي غير اعتيادي وتتخذ الاشياء نكهة خصوصية. ويغدو البستان مشبعا بكل عناصر الاثارة واللذة والاغراء. وكأن نضارتها ولين صباها وروحها الشابة تجد نسقها وصورها في جمال الطبيعة التي يصبح بستان البرتقال رمزا لهـا .

بعد اللقاء بعمران تصبح الطبيعة ، بمشـــاهدها الضاحكة والعابسة ، الخلفية المرافقة لتطور الاحـداث في حياة تماضر . فالفعل الروائي يقوم على المقابلة معهـا ويسير بنسق واحد واياها ويحدد التجاوب معها والفرح بها او عدم الانسجام والكآبة بحضرتها ماهية ما يجري فيوجدان تماضروالمنعطف الجديد في سلوكها وتصرفاتها. ان هبات من روائح البرتقال الفواحة تنساب الى عالمهـا بين اونة واخرى مثيرة احاسيسها مذكرة بجمال الحياة وطيباتها ومسراتها ورغدها ويعقبها المطر باعثا فيهـا شعورا بالوحشة والوحدة والخوف : « والمطر هو المطر يحبسك في بيتك حتى يرفرف قلبك بـين ضلـوعك ، وتتوافد الافكار على رأسك شتى ومزعجة حتى تضيق روحك في جلدها فتريد ان تطلـع ! »(٢٦) . وتتأرجـح عواطفها بين نضارة البرتقال ووخزات البرد والمطرمغرية اياها بالاستسلام الى عمران تارة والبقاء مع حسينتارة اخرى . وتتقاذفها مشاعر متضاربة وتأخذ بتلابيـب افكارها وتكتشف لهنيهة بشـاعة الرابطة التي سـتربطها بعمران عندما دار الحديث بين نشمية وعمران حـول حمارة « ما ان تسمع بصوت رجل بعينه حتى تنهق ، وتهيج » ونقلها هذا الكلام بينهما الى التفكير بنفسـها وتأنيبها ومحاسبتها على ما تريد الاقدام عليه : (الحمارة؟ كانت قد فكرت بها كثيرا . واهتدت الى الجانبالمخجل من القصة . والان تسائل نفسها « صـدك اني مثل الحمارة . تركض وراه ! » ثم عاتبت نفسها « وانت اش جابرج عليه ؟! هو بذاك الصوب ، وانت بهذا الصوب، هو ابو بستان وانت ما تملكين شيء بالدنيا . والله يعلم جم ولد عنده . شعره مليان شيب ! لعد مو حمارة ؟ تركضين وراء الرجال . وانت عندج واحد ، وبطنج جاهل ! »(٢٧) . تتجسم امامها في هذا الحوار الداخلي الفروق الطبقية وفرق العمر ، والمكانة الاجتماعية ووجود حسين والطفل الذي تنتظره . وتتلمس خطل تصرفها والواقع الذي هي به . ولكن كيف تستطيع الاحجـام والصدود والتصرف برؤية وهدوء وهي تفتقد دعـامة ثابتة تستند اليها ، فهي ضائعة عائليا واجتماعيـا .

ويذكرها المطر والرطوبة بذلك : « وسمعت زخات المطر وراء الباب . واشعرها **بالضـيـاع والبرد والتشرد** . مثل قطة في مطر . مثل اية قطة تريـد ان تستجير بسقف ، **اي سقف يقيها** من المطر المسكوب »(٢٨) . انها بحاجة الى الحماية الى الاستقرار ولو مؤقتا . وتحسم نشمية الموضوع . فيأتي عمران بزيارة لدارها حاملامعه البرتقال الشهي بمنظره وعطره وطعمه . ويعتري تماضر الخوف والقلق وتمانع ممانعة وجلة مترددة مرتبكة وتعود العطور والروائح لتقوم بدور المخدر لحواسها .فتمتزج رائحة البرتقال المنعشة اللذيذة برائحة التبغ التي تفوح من فم عمران وملابسه والتي تهواهـا منذ طفولتهـا و« كانت توحي لها بالرجولة ». وقد حببترائحة التبغ عمران الى نفسها وجعلتها تحس برجولته وهيبته وتفعل فعلها في تهدئة اعصابها وازالة مخاوفها ، والاستسلام له والسير نحو مصيرها المحتوم .

هوامش

١ ـ فاضل ثامر . معالم جديدة في ادبنا المعاصر . ١٩٧٥ . ص١٥١.

٢ ـ نجيب محفوظ . زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢. ص٢٣ .

٣ ـ المصدر نفسه . ص٢٣ .

٤ ـ نجيب محفوظ ـ زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢. ص٣٥ .

٥ ـ غائب طعمة فرمان . النخلة والجيران . منشورات المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٦ . ص٤٩ . هكذا في النص وربما كان في الاصل : ـ وعيناها الكحيلتان ـ

٦ ـ المصدر نفسه . ص٥٠ .

٧ ـ نجيب محفوظ . زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢. ص٣٦ .

٨ ـ نجيب محفوظ . زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢. ص١١٩ .

٩ ـ المصدر نفسه . ص٢٤ .

١٠ـ غائب طعمة فرمان . النخلة والجيران . منشورات المكتبة العصرية . ١٩٦٦ . ص١٤٩ .

١١ـ نجيب محفوظ . زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢. ص١٥٨ .

١٢ـ المصدر نفسة ١٦٣ .

١٣ـ غائب طعمة فرمان . النخلة والجيران . منشورات المكتبة العصرية . ١٩٦٦ . ص١٢٢ .

١٤ـ نجيب محفوظ . زقاق المدق . دار القلم . بيروت . ١٩٧٢ . ص١٣٤ .

١٥ـ المصدر نفسه ص١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٧ . ص١٤٠ .

شخصية المرأة العربية

من خلال شعرها





□ طراد الكبيسي

-١-

صورة المرأة في الادب العربي ، الشعر خاصة ـ حاضرة بوضوح : أما ، حبيبة ، عشيقة ، أمة ، وزوجا الى حد ما .. ولكن صورتها من خلال شعرها ، غائمة ، أو غائبة تماما . فمنذ أن بدأ تقسيم العمل بينها وبين الرجل : الرجل للحرب والكسب . والمرأة للولادة وتدبير شؤون البيت اصبحت ظلا له ، وشحبت صورتها . ودخلت (الكواليس) لا تظهر الا في مواقف محدودة ، تكاد تكون مرسومة بقرار طبيعي ، (حسب طبيعتها هي) وقدراتها المحدودة . والتي حددها لها الرجل على الوجه الاصح .

وقد عطل وضع المراة في مجتمع الرجل هذا – او تقسيم العمل – كثيرا من قدراتها وطاقاتها الابداعية . او حبسها في صدرها . فلا تجد لها منفذ الا في حالات مخصوصة .

يضاف الى هذا – للسبب نفسه – اهمال رواة الشعر والادب لنتاج المراة الابداعي – على قلته كما يبدو – حيث لم يعنوا به عنايتهم بأشعار الرجال ، الا بمقدار ما عنوا بابداعات سائر المستضعفين في المجتمع (الفقراء والعبيد والمنبوذين) . وما رووه في الغالب ، يرتبط بشكل او بآخر بالرجل نفسه : زوجا ، ابا ، اخا ، حبيبا .. او بظروف اخرى تتعلق بوضع القبيلة او المجتمع ، ويعد كل هذا استثناء قياسا الى ما رووا للشعراء الرجال . فالاشعار التي تروى للمراة في العصر الجاهلي ، لجليلة بنت مرة اخت جساس وزوج كليب، واروى بنت عبدالمطلب ، والسلكة ام السليك الشاعر الصعلوك ، والخرنق بنت بدر اخت طرفة بن العبد ، والخنساء .. وغيرهن كثيرات . هي اشعار كلها تقع في باب رثاء الزوج، او الاخ، او الابن ، او الاب(١) ...

الا ان تطور المجتمع العربي ، الاسلامي في العصر الاموي والانفتاح الحضاري الذي شهده ، سمح للمراة ان تعبر عن مشاعرها وعواطفها بصور اخرى ومن جوانب اخرى ، وبالذات في مجال التعبير عن مشاعر الحب ولكن ضمن شروط المجتمع واعراف القبيلة والتقاليد المتواضع عليها كالشرف . يعني ان الحرية التي اعطيت لها في هذا المجال ، حرية مشروطة وعلى المراة ان تحسن التصرف في نطاقها . وذلك باعتبارها : اختا ، او زوجا، او ابنة للرجل ، ومنتسبة الى قبيلة ، فهي : شرف الرجل . وشرف القبيلة ! فاذا ما اخلت ، او حاولت تجاوز تلك الشروط – بنظر المجتمع – فرض عليها الحجر ، وصودرت الحرية الممنوحة ، وقمعت المشاعر المسفوحة .

ان ظاهرة الحب ، والحب العذري التي شاعت في العصر الاموي لم تكن بعيدة عن ذلك الوضع ، ولم تكن حرة كتلك الحرية الممنوحة للرجل ! فما يبدو تساهلا – احيانا – ازاء المراة . لم يكن بعيدا عن « انانية » الرجل . وتظاهرة الرجولة . والا ما معنى ان يسمح الرجل للمراة بان تحب ثم يحرمها – بالتالي – من الزواج ممن احبت ؟ سوى ان يثبت رجولته في مجتمع رجالي . من خلال اثبات شرفه – او شرف المراة التي هي اخته او بنته مثلا وذلك بتزويجها من رجل غريب اخر ! كما حصل لمعظم الفتيات اللواتي شهرن كحبيبات للشعراء المعروفين بالعذريين . ومنهن الشاعرة المعروفة ليلى الاخيلية صاحبة توبة بن الحمير. حقا ان ليلى استطاعت ان تحب علنا وان تبادل حبا بحب – وان تبدو ، ظاهرا – بشخصية قوية آسرة في تلك الظروف ، وعلى قدر من الاستقلالية والحرية . ولكن ما هو المحتوى الحقيقي لتلك الشخصية والحرية، وقد سيقت – صاغرة – الى رجل غريب من بني الاذلغ ؟ .

الا تبدو الحرية هنا ، حرية مغلوبة ،والشخصية منخوبة لا يدعمها اي سند قوي : مادي كان ام معنوي!
الحقيقة التي لا يستطيع احد ان ينكرها ، ان شخصية المراة من خلال نتاجها الشعري ، مهما تبدت في الظواهر . تظل في الواقع والنتيجة ، وهما غير متجسد وقبض الريح !

وعلى العكس من هذا ، تبدو شخصية المراة قوية ومؤثرة عندما تستند الى واقع مادي ملموس ، او معنوي مشهود . من ذلك موقف الحرقة ، وهي هند بنت النعمان بن المنذر اللخمية ولدت ونشأت في بيت ابيها الملك بالحيرة . طلبها كسرى من ابيها النعمان فأنف ابوها ان يزوجها من اعجمي . فغضب كسرى وفتك بالنعمان . بينما هربت الحرقة في بلاد العرب ، واجارتها صفية الشيبانية اخت عمرو بن ثعلبة الشيباني ، الذي حارب على رأس قومه كسرى وجنوده وكسروهم في عدة معارك . اخرها كانت موقعة ذي قار . وكانت الحرقة تتنقل بين الجند العرب تحضهم على القتال وتقول في ذاك الشعر . وهكذا كانت صفية بنت ثعلبة شاعرة لها مواقف مشهودة في تلك الحرب ، حيث كانت القطب الذي جمع شمل العرب وحمسهم لقتال الفرس ، ولها في ذلك اشعار كثيرة .

واذا استثنينا بعض القصائد الطويلة – نسبيا – للخنساء وليلى الاخيلية . فأن وضع المراة هذا الذي وصفناه، اثر حتى على الشكل الفني لشعرها . حيث ان الصفة الغالبة عليه ، هي انه أغلبه مقطعات وابيات. وهذه هي حال معظم اشعار الفقراء والمعدمين والمضطهدين. ذلك ان وضعهم المادي والنفسي لا يتيح لهم التحليل والتنقيح وكتابة القصائد الطوال . او لا يتح لهم ان يجعلوا من الشعر حرفة ، بل حاجة نفسية او وجدانية ونفثات تاتي في اوانها وتنتهي عند حدودها . اي ان الشعر عندهن حاجة للتعبير عن شيء ينتهي بانتهاء التعبير عنه . ولهذا السبب ايضا وللاسباب المذكورة بدءا ، نجد هذا الشعر يقع في معظمه في مجال الرثاء :

رثاء الزوج ، او الابن ، او الاخ ، او الاب ، او الحبيب ... وهذا هو الذي دعا بلاشير ان يلاحظ : ان الرثاء كان مزدهرا في القرن السادس الميلادي عند جميع القبائل العربية الضاربة من الفرات الى الحجاز(٢) .

* * *

والملاحظ في العصر العباسي انه لم يقدم لنا شاعرات مبرزات باستثناء الفارعة بنت طريف الشاري ، ورابعة العدوية ، فما وصلنا من مقطعات واشعار لا يعدو كونه من جملة اشعار الجواري والاماء يقلنه في المداعبات والمعابثات والمجون . كما نجد ذلك في كتب الف ليلة وليلة ، واخبار النساء ، وجوامع اللذة ، والاغاني والنوادر... ذلك ان دخول المجتمع العربي الاسلامي مرحلة تاريخية جديدة ، سواء كان على المستوى الاقتصادي والبناء الفكري ، او على مستوى تداخل وتعدد الاجناس وتمايز الطبقات .. ساعد كثيرا على امحاء دور المراة في بناء المجتمع ـ او التقليل من شأنه ـ وجعل الدور الى الراسمال الذي بحوزة الرجل ،وحول المراة الى راسمال متشيء همه الوحيد والاساسي ان يكون زينة وتسلية للرجال . ولعل رابعة العدوية التي كانت ابرز شاعرة في ذلك المجتمع ، لم تكن سوى ضحية من ضحاياه .

* * *

على ان وضع المراة العربية في الاندلس كان استثناء ، بالنسبة لاختها المشرقية ، لكنه لم يكن الا الاستثناء المشروط بمواضعات المجتمع ذاك . فالحرية التي حبيت بها المراة الاندلسية ليست الا صورة عن حرية المجتمع العامة وتعبيرا عن وضع الطبقة الاستقراطية فيه . فالاشعار التي تروى لولادة بنت المستكفي ونزهون القلاعية وحفصة بنت الحاج وحمدة بنت زياد ومعابثات بعضهن للشعراء والادباء، وحضورهن المنتديات الادبية او انشائهن لها .. ليست سوى تعبير عن وضع خاص . وضع المراة التي نشأت في بيئة ارستقراطية ، او انتقلت اليها كما حصل لاعتماد الروميكية زوج المعتمد بن عباد التي كانت قبل ان تتزوجه امراة من عامة الشعب . وهي اشعار ـ مع انها من المقطعات والمتفرقات ايضا ـ لاتكشف عن حرية اصيلة ، وشخصية مستقلة بالمعنى الدلالي او العملي ، انها تبدو اقرب لان تكون أشبه بالنبات غير المجدي في حقل مملوء بالادغال .

وفي مطلع فجر النهضة القومية والادبية الحديثة . استطاعت عائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢م) ان تحقق لنفسها ولبني جنسها وجودا . وان توجد متنفسا لعواطفها . فكانت بذلك اول شاعرة عربية استطاعت ان تفتح لها منفذا في طبقات الظلام المتراكم ، وان تخرج نفسها من منطقة الظل الى طال امدها . فكانت بذلك رائدة حقا .

لقد غنت عائشة للحب وشكت همومها ومواجدها في جراة كبيرة من مثلها في عصرها بحيث شغل الغزل ثلثي ديوانها (حلية الطراز) تقريبا .

ورغم ان عائشة احتالت بأن غنت اشواقها على لسان محب ـ اي ان منطقها ومنطلقها كان (ذكوريا) وان ما قالته من غزل كان « في غير انسان والقصد به تمرين اللسان »(٢) ـ كما قالت ـ الا ان اعلانها عن عواطفها في ذلك المجتمع الكابت ، كان ايذانا ببدء تحرر المراة من الواد العاطفي والاجتماعي .

ـ ٢ ـ

يتفق جملة الباحثين على ان عام ١٩٠٨ وهو عام اعلان الدستور العثماني ، بداية النهضة الفكرية والقومية والاجتماعية في الوطن العربي . ذلك ان الدستور الذي جاء نتيجة نضال عنيف من قبل الشعوب التي كانت خاضعة للحكم العثماني ، دشن دون شك بداية عهد جديد في الفكر والسياسة حيث تفتحت الاذهان على مثل جديدة وقيم جديدة ومطالب جديدة في الحياة .

ولكن الحرب العالمية الاولى كانت ذات اثر ابلغ ، اذ انها غيرت مجرى حياة الناس وايقظت نياما ، على اصوات المدافع وازيز الطائرات وصيحات الدعاة وشعارات القومية والوحدة العربية والوطنية والاستقلال والحرية . فكان ان الهب الشعور القومي وزادت المطالبة بالاستقلال وقويت العزائم على مواصلة الكفاح الذي تجسد في ثورة العشرين في العراق وثورة ١٩١٩ في مصر.

ولم تكن المراة في الظل تماما في فترة مابين الحربين، ولا بعيدة عن المناخ الذي كان مشحونا بالمطالب حول الحرية وضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية ،ومواصلة الجهود من اجل تقوية الجبهة الداخلية لبلوغ الهدف المنشود وهو استقلال وتحرير المجتمع من الاستغلال والعبودية. فكانت الدعوة الى تحرير المراة تقف ، وبنفس القوة ـ في صف الدعوة الى الاشتراكية والاخذ بالمنهج العلمي حسب نظرية النشوء والارتقاء الداروينية ، والتحرر من كل ما يكبل الفرد والمجتمع ويكبح مشاعره وعواطفه الوطنية والانسانية . فكان ان استطاعت بعض الاصوات النسوية اختراق حجب الظلام المتراكمة وتسهم في المعركة القومية والاجتماعية ، في اطار التطور التاريخي المسموح به واليقظة القومية الناشطة . ومن هذه الاصوات المتميزة الشاعرتان : رباب الكاظمي وام نزار الملائكة في الثلاثينات والاربعينات .

ثم جاءت الحرب الثانية لتعطي للمراة فرصة اكثر وتدفع بها الى مزيد من التحرر واستقلال الشخصية، وذلك باتساع حركة التعليم وانتشار المذاهب الاجتماعية والفلسفية التحررية ، والتطور الحاصل في ظروف

المجتمع المادية ، حيث مكن المراة ـ الشاعرة ـ من ان تحقق مرحلة جديدة في سيرورة حياتها التطورية وان تسهم في البناء الاجتماعي والحضارة بصورة انشط واوسع مجالا .

يكشف عن هذا الاسهام ، العشرات من الشاعرات خلال الثلاثين عاما الماضية ـ حيث لم يشهد تاريخ المراة في مجال الانتاج الفني ، هذه الوفرة ـ على مدى تاريخها الطويل . فماذا يشف هذا النتاج عنه من ملامح شخصية ؟ وهل استطاعت المراة المنتجة للفن ، ان تعبر عن وضعها النفسي والاجتماعي والفكري من خلاله ، بعيدا عن مشاعر (التبعية) للرجل ؟ ام انها لا زالت اسيرة الماضي وعبوديته ، وابنة ذلك الارث التاريخي المتراكم من الكوابح النفسية والبدنية وانعدام الشخصانية !؟ .

ـ ٣ ـ

ان القاء نظرة على عنواني اول ديوانين لابرز شاعرتين منتجتين بعد الحرب العالمية الثانية ، (عاشقة الليل) لنازك الملائكة . و (وحدي مع الايام) لفدوى طوقان لا توحي ، الوهلة الاولى ، بالازاحة التي فرضها ذاك الارث من الكبت والقهر ، على المراة .

صحيح انها تستطيع ان تعبر عما تحس ،وترسم احساس روحها الغريب ! او تضحك مما قضاه الزمان على الهيكل الادمي العجيب ! وتغضب حين يداس شعورها ، ويسخر من فوران اللهيب ـ كما تقول نازك في احدى قصائد ديوانها الاول ، ولكن ما (قيمة) هذا وقد اخذت كل مثلها واحلامها مأخذ الطرافة وحسب . وعدت من قبيل (اوهام قلب شاعري) على اساس : الشعراء يتبعهم الغاوون ، يقولون ما لا يفعلون .. قلب لم يفهموه ، فانتبذ لنفسه ، عن الجماعة ، مكانا قصيا .

وحدي مع الايام .. وحدي مع الليل .. وحدي مع الاحلام ... الخ فما الذي تعبر عنه هذه الوحدة ؟ وما الذي يعبر عنه هذا الليل ؟ ان لم يكن تلك العصور (الاركيولوجية) المتراكمة من الظلم والقهر والوحدة بين اربعة جدران . وقمع لكل مافي الجسد من مشاعر وعواطف ونوازع ، وكأنها في (جيتو) داخل (جيتو) !

ولكن لاسباب عديدة تتصل مباشرة بالتطور الحضاري الذي اصاب المجتمع العربي بعد الحرب الثانية ، حصل تطور كبير في رؤيا المراة لنفسها ولوضعها . فمن (عاشقة الليل) الى (قرارة الموجة) ومن (وحدي مع الايام) الى (وجدتها) انها نقلة كبيرة قياسا الى واقع مفروض مرفوض . خطوة ونقلة من الاستسلام الى التمرد ، ومن الضياع الى الحس بالوجود .

فالطيف الذي لم يكن له شكل ولا ظل ـ وانما تحسه فدوى طوقان بحسها الملهم ، غير قابل للتجسد لانه مثل الغيب ، او في ضمير الغيب ، يلفه ليل بعد ليل .. قد تمرد على واقعه (ولفائفه) واضحى حقيقة واقعة ، وسنديانة راسخة بوجه العاصفات :

وجدتها ، يا عاصفات اعصفي
وقنعي بالحب وجه السما
ما شئت ، يا أيام دوري كما
قدر لي ، مشمسة ضاحكه
أو جهمة حالكه .

فأن انواري لا تنطفي
وكل ما قد كان من ظل
يمتد مسودا على عمري
يلفه ليلا على ليل
مضى ، ثوى في هوة الامس
يوم اهتدت نفسي الى نفسي

(وجدتها ـ ص٤١)

ان (المضغة) التي جاءت الى الدنيا كارهة لها.. هاربة الى ظلالها او اوهام دنياها (حياتها دموع ، وقلب ولوع ..) واجتازت من العمر مسافة ، وحيدة لاترى غاية لسراها ولا تبصر قصدا لطريقها ، صارت تفلسف الوجود، والذات ، والحب، وتفر من «السجن» (الزواج) الذي بنته يد الظلم (لواد البريئات امثاليه):

وكم دهر عليه ، وما زال يمثل كاللعنة الباقية

ولكن مع ذلك تجد نفسها (موزعة ، معذبة بحنينها) بغموض لهفتها :

شوق الى المجهول يدفعها
مقتحما جدران عزلتها
شوق الى ما لست افهمه
يدعو بها في صمت وحدتها

ولكنها تكتشف . ولا تكتشف ، هذا النداء من المجهول :

اهي الطبيعة صاح هاتفها ؟
اهي الحياة تهيب بابنتها ؟

(وحدي مع الايام ص٥١)

نعم هي الطبيعة . ولابد للبعيد القريب ، والقريب البعيد ، والغائب الحاضر ، ان يحضر ، واذا لم يحضر:

... انا هنا وحدي بهيكل ذكرياتي
وحدي ، ولكني احسك في دمي ، في عاطفاتي
اصغي لصوتك ، للصدى المنغوم في اغوار ذاتي
واراك من حولي ، وفيَّ ، وملء آفاق حياتي

(وحدي مع الايام ـ ص١١٧)

ان صوت فدوى طوقان ــ رغم كل مظاهر التحرر البادية فيه ــ والطاقة المنفعلة الشامخة التي تتظاهر بها ، وتتفجر عنها ، لا يخلو من نبرة « الأَمَة » او الجارية التي تتعلق بسيدها او التي تنغلق عليه . الزواج سجن في نظر فدوى ، كما الحب سجن ايضا :

(ونحن نعيش بسجن
من العشق
سجن بنيناه نحن اختيار)

لا فرار منه ، انه حب كالقدر الذي نهرب منه اليه :

فكيف الفرار حبيبي واينا
ونحن ندور ونجري ونهرب
منا الينا

(وجدتها ــ ص٥٩)

وهذا الحب موسوم بعلائم عند فدوى ، ولايكون محض صدفة ، وكيف يكون كذلك ، وقد دل عليه (احمر الشفاه ، والعطر والمرآة ، وزينتي هي التي تعلم ، لا هو) !!

ان فدوى ، رغم انها تسعى الى مرحلة (النرفانا) في الحب ، او الانتشاء الصوفي ، الا انها تتجه اليه وهي مغمضة ، مقودة بقوة غامضة تسد عليها طريقها ، وتضيقه حتى يغدو مثل سم الخياط . بحيث لا تملك سوى انتقول : نعم .

يا حبيبي أنت تحيا لتنادي
يا حبيبي انا احيا لالبي

قادمة اليه ، بكل كنوزها الانثوية ، معترفة امام يديه ، بانها غير قادرة على معانقة (حريتها) ــ لانها مع حريتها تحس بالضياع واللاشيئية ــ بل انها لا تريد هذه الحرية ، فقلبها ليس سوى قلب امراة من الشرق، بكل ما يحمل المعنى من دلالات : الفناء في ذات المحبوب ، و « يؤمن في حبه بالقيود » (وجدتها ــ ص٩٠)

حقا ان فدوى لم تبخل بحبها مطلقا ، وايمانها بالحب قوي ، راسخ لا يتزعزع :

فبالحب كنوز الخير فينا
تتفجر / واغانينا ستخضر على الحب وتزهر / وستنهل عطاء / وثراء / وخصوبة .

وبالحب (نبني العالم المنهار فينا من جديد / ونعيد / فرحة الخصب لدنياها الجديدة) .

(اعطنا حبا ــ ص ١٨ــ١٩)

وهي تفضل الا تبوح بالحب ، وتفضله سرا .. ولكن الحب هذا مشروط (بالوفاء) والثقة وتجنب الشكوك السامة ، والبيئة الطيبة التي يمكن ان ينمو ويزدهر فيها .. ولكن انى لهذا (الاله الطفل) ان يترعرع .

و (في اعماقنا خوف جهلنا كُنْهَهُ
.. ينزوي في عتمة النفس ، ويخفي وَجْهَهُ
عن مصبِّ الضوء) .

(اعطنا حبا ــ ص١٢٦)

وهكذا بالخوف ، والجهل ، والتردد ، والشكوك ... الخ قتلنا (طفلنا) هذا . وقتلنا بالتالي ، في اعماقنا، النبض الانساني الحي ، الذي بدونه ، تستحيل الحياة والانسان ، الى صحراء جرداء ، او يسقطان في الظل.

وهكذا يكاد يكون الوضع ذاته بالنسبة لنازك الملائكة ، نازك التي رفضت العيش في وادي العبيد (بين اموات .. وان لم يدفنوا) :

جثث ترسف في أسر القيود
وتماثيل اجتوتها الاعين

ولكن الى أين ؟ الى هوة ، تحت الدجى ، لعلها تلقى الخلاص عندها ، ف :

لم يبق لي في الارض ما يرتجى
ولم يعد لي من رحيلي مناص

(عاشقة الليل ــ ص٥٢)

والى (معبدها) حيث الاحزان ــ هي قاعدة الحياة وما عداها الاستثناء . فمدينة الحب في نظر نازك ــ ليست المدينة الفاضلة ــ بل تل في عمق الصحراء ظاهرها براق ولكن اعماقها الجحيم بعينه ! واذا صح المثل : (اسأل مجرب ولا تسأل حكيم) فعد ايها السائر الى جلجثة الحب :

عُدْ ، عُدْ الى لهب الصحاري وانجُ من حمم المدينة
لا تُتْلِفْ قلبك في اللظى ، وأصخ لشاعرة حزينة

فالحب الذي يحيي ، غدا يميت ، والحب الذي يوسع الحياة ويفتحها ، احالها الى فراغ ثقيل وفقاقيع جوفاء ، والحب الذي يحمل الكون ، احاله الى (صحراء خلفها صحراء) والحب الذي ينشر الامل ويهتك الاسرار (رحل وانطوى سره في مقل ، رصفت بالملل)

(قرارة الموجة ــ ص ١٣)

لماذا ؟

لانه لم يكن بالقدر الذي يحقق الشخصية ،ويلهب الاعصاب ، ويحيل الحياة الى جنون !

ان نازك بقدر ماهي امراة ، فهي شاعرة متمردة على العادة والوداعة والوقار الكاذب والبرود الممل ، وتحب ان يكون الحب عاطفة أو ثورة مشبوبة تلهبها كأمرة وكشاعرة في وقت واحد :

ابغضت نوم النار فيك فكن لظى
كن عرق شوق صارخ متحرق
حسبي رماد الناس ، كن انت اللظى
كن حرقة الابداع في اشعاري

(قرارة الموجة ـ ص٢٠٠)

لاشك ان المراة ـ الشاعرة ، قالت كل ما تريد قوله الشاعرة ـ المراة . ولكن يظل البون شاسعا بين المراة الشاعرة ، والشاعرة المراة . اي بين المتحقق في الواقع ، والمتخيل في الفن ، ذلك ان المراة الشاعرة تدرك واقعها كأمراة وترفضه كشاعرة . ولكنها تستسلم له كأمراة ، بل تعترف به احيانا .

صحيح ان واقع المراة تغير كثيرا في القرن العشرين، وفي نصفه الثاني خاصة ، وان المراة ساهمت في نشاطات اجتماعية وسياسية وثقافية ، وكان لها دور بارز في كثير من مظاهر الحياة هذه . ولكن الارث التاريخي المتراكم من الكوابح ما يزال يغطي مساحات واسعة من نفسها وجسمها ووعيها ووجدانها . مما يجعل الكثير من ظواهر التمرد والتحرر ، وكأنها مظاهر لم تتجذر بحيث تكون هي الاصل ، وما عداها عوارض وازياء !

وصحيح ايضا ان نازك وفدوى وشاعرات غيرهن، وشاعرات شابات بعدهن ، قد تجاوزن مرحلة القهر هذا ، ومرحلة العواطف الرومانسية المشبوبة ، وانغمرن في الحياة الاجتماعية وساهمن في نشاطات مختلفة ،

وطرا تطور كبير على رؤيتهن لانفسهن ، والمجتمع الذي يشكلن نصفه ، الا ان واقع الحال يشير بما لا يقبل اللبس ، الى ان المراة الشاعرة لم تستطع ان تتخلص من احساسها (بالضعف) بكل دلالاته ، الذي زرعته في نفسها ، عصور من الحرب النفسية والاقتصادية والاجتماعية التي خاضها الرجل ضدها وانتصر عليها فيها جميعا . رغم الاستقلال الاقتصادي لكثيرات منهن اليوم ، ورغم التشريعات القانونية وتنوير الوعي الاجتماعي لصالحها ومحاربة الافكار والاتجاهات التي تحاول ان تحط من قدرها او تنظر الى وجودها من زاوية واحدة فقط . ذلك لان تقدم المراة وتحررها ـ متعلمة او جاهلة ، عاملة او سيدة بيت ، رهين بتقدم المجتمع وتحرره ـ كلاً ـ الرجل والمراة ـ سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا ـ طولا وعمقا ـ وبدون ذلك يظل (الرقيب) او الكابح المتشكل داخل كل نفس وفي كل زاوية وثنية من زوايا وثنايا المجتمع ، ولعصور طويلة من التقاليد والاعراف والاخلاقيات ـ يحكم المراة ويُملي عليها انماط السلوك في الحياة والتفكير والكتابة .

اشارات :

(١) انظر ديوان الخنساء وبذيله مراثي لستين شاعرة اخرى ـ دار صادر ـ بيروت .

(٢) تاريخ الادب العربي ـ ترجمة : ابراهيم الكيلاني .

(٣) د. بنت الشاطىء : الشاعرة العربية المعاصرة .

مقدمة :

يقول محمد خضير[1] :

« كنت دائما اطمح لكتابة قصة عراقية تتمثل فيها ملامح الروح المحلية الجماعية ، ولقد اعتمدت على شخصية المراة في نقل نسغ تلك الروح . لم اختر امراة من طبقة اجتماعية معينة ، غير اني كنت على يقين بان امراة العالم الاسفل ، هي افضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية ، وانماط السلوك الاجتماعي ، بالاضافة الى انها وسط اجتماعي حساس يجتذب اليه اشعاعات الشعور الجماعي ومن ثم يعكسها في جو القصة ، وسط اهتماماتها ، تاريخها الانثوي المليء بالظلام والطقوس والممتلكات الصغيرة .. »

اعتقد ان هذا النص يجيب وبشكل دقيق ومركز عن سؤال :
لماذا المراة في قصص محمد خضير . ؟

ان هدف هذه الدراسة هو توضيح هذه الاجابة تطبيقيا عبر التحليل العميق لمعطيات اية قصة من قصص هذا الكاتب .

ان تأشير كون المراة « وسط اجتماعي حساس يجتذب اليه اشعاعات الشعور الجماعي ومن ثم يعكسها في جو القصة » ، وان « امراة العالم الاسفل ، هي افضل البؤر الاجتماعية التي تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية » يمكن ان يكشف المعطيات الخاصة التالية في قصص محمد خضير :

منزل النساء

دراسة نقدية حول المرأة في قصص محمد خضير

بعبد الحسين صنكور

أولا :

المرأة دائما شخصية نموذجية وليست نمطية .

ثانيا :

الوحشة والضياع الانساني وخيبة العلاقات الاجتماعية قد يكون سببا من اسباب انكسارات واحباطات المرأة .

ثالثا :

الشعور بالفقدان والحرمان الجنسي يكونان سببا مركزيا من اسباب حالة الوحشة والضياع الانساني وجذرا مهما من جذور الخيبة الاجتماعية التي يعاني منها النموذج الانثوي .

رابعا :

ان جذر الضياع الانساني وهو « الاستغلال » بمعناه الاقتصادي قد يرتبط مع الشعور بالفقدان والحرمان الجنسي ليعطينا نموذجا انثويا مسحوقا ، منكسرا ، تائها ، يائسا .

خامسا :

المرأة في هذه القصص ، دائما ، هي مستودع الخرافة والاسطورة والحكاية الشعبية .. وكل ما هو ميثولوجي مرتبط بضمير الجماعة .

ان هذه المعطيات لا يمكن ان تنفصل عن معطيات عامة اخرى تتصل بطبيعة الخبرة القصصية وطريقة فهم بناء القصة لدى القاص ، ويمكن ايجاز مثل هذه المعطيات بما يلي :

١ ـ قدرة كبيرة على استخدام الوصف النقلي وتوظيفه لصالح البناء القصصي والشخصية القصصية في في اتجاه تنمية الحدث واغنائه .

٢ ـ استثمار جيد وموفق لمكونات الواقع الاجتماعي وتطويع مرن للغة في الحوار .

٣ ـ بروز لغة قصصية متميزة ومنفردة..

٤ ـ تمكن كبير من قدرة الربط بين ما هو حلم وما هو واقع او ما يسميه القاص بـ « الواقعية الافتراضية » .

٥ ـ استخدام ذكي للميثولوجيا الشعبية وتطويعها لخدمة البناء القصصي بشكل عام .

٦ ـ النزوع احيانا الى الذهنية والتجريد في محاولة القاص اعطاء ابعاد شمولية كونية لعمله القصصي.

× × ×

ان مسألة الترابط بين هذه المعطيات بوجهيها العام والخاص ، تضع امام الناقد او الدارس لقصص محمد خضير مسألة كيفية فهم البناء العام للعمل القصصي وكيفية تفسيره بكليته ، بنفس الوقت الذي يفترض فيه ان يدرس او يرصد معطى معينا كالنموذج الانثوي مثلا الذي تحاول هذه الدراسة رصده ودراسته ؟ ان عملية رصد عنصر معين من عناصر العمل القصصي وابرازه خارج بقية عناصر القصة ، يبدو ـ بتقديري ـ عملا قاصرا وقد يكون غير مجد ، لان قصص محمد خضير لا يمكن ان تفصل فيها شيئا عن آخر دون ان يؤدي ذلك الى تهديم بقية العناصر الاخرى :

عناصر القصة عند محمد خضير تكون متشابكة ، مترابطة ، متفاعلة منصهرة ضمن بناء درامي ولغوي متكامل يصعب ان لم نقل من المستحيل تحليله الى عناصره الاولية دون الاخلال او الضرر به .

وتأسيسا على ما تقدم ، فان هذه الدراسة وفي محاولتها رصد النموذج الانثوي في قصص محمد خضير وابراز معطيات هذا النموذج الخاصة ومكانته فيها ، فانها ـ اي الدراسة ـ لن تأخذه مقطوعا عن السياق القصصي العام او المعطيات العامة التي تؤلف الاطار الحقيقي الذي من خلاله يبرز النموذج الانثوي في العمل القصصي كقوة فاعلة ومؤثرة .

ان التأكيد على عملية الربط هذه ينبع من خصوصية مميزة لاعمال هذا القاص ، اولا ، كما ان تأشير عملية الربط هذه في مقدمة الدراسة يأتي كي لا تتهم هذه الدراسة بالاستطرادات « غير المبررة » في نظر البعض لانها « ليست لها علاقة بصلب الموضوع » كما يظنون . ثانيا .

× × ×

في « المئذنة » يختار محمد خضير لنموذجه الانثوي وقتا خاصا جدا : مومس سابقة تنهض من نوم القيلولة ، تجد نفسها وحيدة بجانب مخدة الريش ، مكان زوجها فارغ ، وخزة من الدبوس الذي تحمله في صدرها يحيي فيها شوقاً قديماً لممارسة قديمة ، تقرر الخروج ، تعيش صراعا في داخلها ، صراعا بين ماضيها وحاضرها ، تدخل حديقة ، يثير فيها الماء شوقها القديم لعادتها القديمة ، تقرر من جديد النزول الى الشارع :

« وعند باب حديقة النافورة لم تستطع مقاومة رغبتها التي تدوسها بحذائها ، فالتفتت ثانية للخلف ، فألفت المياه وهي تلتمع ، وهي تنقطع ، وهي تنثال بصوت غامض ، لها بريق خاطف كبريق وهمها الفتي ، اجتازت الممر ، حتى اصبحت ثانية في الشارع »(٢) .

تصل الى بيتها القديم ، تجد هناك عمتها العجوز ـ قوادتها القديمة ـ وتجد ابنتها الصغيرة ـ حسنة ـ هدفها كان رؤية اشيائها القديمة : البيت ، المئذنة ولقلقها

الذي ترى عشه الآن .

اخذت تتساءل عن غياب اللقاق عن عشه في هذه اللحظة يتداعى لذهنها مجيء زوجها بعد يوم من العمل في المساء .. تقرر ترك بيت المرأة العجوز على الرغم من **المغريات التي قدمتها لها بالبقاء .. ان الحرية الفريدة** التي كانت تتصرف بها امرأة « المئذنة » تعطينا دلالة واضحة على كونها نموذجا قصصيا فريـــداً وليست شخصية نمطية معتادة . ان هذا النموذج كان متوافقا توافقا هارمونيا مع ما يمكن ان نصطلح عليـــه « البيئة القصصية » التي خلقها القاص :

« كانت جواري السجادتين المعلقتين تبارك اشتياق القلب المدمر على مرآة منضدة الزينة ، كمـا ان قطط وغزلان سجادتي جانبي الباب تشارك في رقصة التآلف على مرآة الخزانة ، واذا استمرت السجادات المعلقـــة تغدق حياتها المعتقة هذه مندون حركة للامام او للخلف فهي ستعتقد انها تنطلق كجارية بغدادية في ساحة صيد واسعة تطارد الشمس والغزلان الرشيقة . أكانت تبكي؟ كلا بالطبع : لم تستطع الجدران ان تحجب النهار مـــن الدخول والانتشار كبهجة غامضة او كفتوة عارمة اللذة والانسكاب ــ هذا فقط . وفي المرآة التي تواجههـا ، انبثقت عيناها الماسيتان كبيضتي لقلق ــ لقلق يبيض على مئذنة عتيقة »(٣) .

ان هذا الوصف المكتوب بلغة نقية وصافية **يدل على وجود استفادة ذكية من معطيات علم النفس وتطويع لمكونات الواقع الاجتماعي ووصفها وتوظيف هذا الوصف لصالح البناء القصصي والشخصية القصصية في اتجاه لتنمية الحدث واغنائه .**

واذا كانت الغريزة الجنسية والرغبة فيالعودة الى ممارساتها القديمة والمحرمة لدى امرأة « المئذنة » هي الدافع لوجود صراع داخلي في شخصيتها ، فان الحرمان الجنسي والرغبة في ممارسة الجنس هو الجذر في الصراع الذي كانت تعيشه «مريم هادي» في قصة «امنية القرد» التي رصد فيها القاص فتاتين تعمـلان في احد معامل الخياطة التابعة للقطاع العام ، في يوم عطلتهماالاسبوعية وفي وقت لم تمض فيهعلى استيقاظهما فترة فترة طويلة.

« مريم هادي » : متعبة ، متشائمة ، ليست لديها اية رغبة في الاهتمام بالاشياء تقول :

« انا يائسة من رؤية شيء مفيد »

الفتاة الثانية : لها رغبة شديدة بالحياة ويتجلى ذلك عبر رغبتها في تأثيث غرفتها وذلك بشراء الاثاث القديمة والملابس العتيقة .

ان الوقف من العمل ليس هو السبب في حالـــة اكتئاب «مريم هادي» وانما السببالاساس هو حرمانها الجنسي على الرغم من وجود علاقة بين حرمانها الطبقي وحرمانها الجنسي . ان القاص في محاولته توضيح حالة الصراع الذي يعيشه نموذجه القصصي « مريم » لجأ كعادته وبذكاء الى استعمال الميثولوجيـا الشـعبية ، فأستعار منها حكاية الرجل المهرج ، صاحب القـرد الذي يمر على الازقة والبيوت ليطلب من الناس ان يمثل قرده ما يريدون .

ان العلاقة بين تمثيل القرد لوضعية بنت السلطان وهي نائمة وامنية القرد وجفول « مريم هادي » وكـل هذه الخطوط في العلاقة تمثل موقفا رمزيا من الجنس خلقه القاص بشكل غير مباشر ، الا ان القاص يوضح هذا الموقف بشكل صريح عبر الحوار التالي :

« قال الفجري » :

ــ انه بائس الان وسيبقى محطما بعد هذا العرض طيلة النهار .

قالت الفتاة في النافذة :

ــ لماذا ، هل هو مريض ؟

قال الفجري في الاسفل :

ــ كلا . له رغبات وامنيات تضايق اكثر النفوس رقة وسخاء

قالت الفتاة :

ــ ماذا يتمنى القرد ؟

قال الفجري برفع صوته :

ــ امنيات سخيفة لا تطاق .

وضحك ضحكة مفاجئة قوية اجفلت فتاة النافذة واضاف الفجري :

ــ امنيات طريفة . »(٤)

ويوضح القاص ان جذر الاكتئاب الذي تعاني منه « مريم هادي » هو الجنس في نهاية القصة عندما يقول :

« نهض القرد متثاقلا ، وسارعت الفتاة بالابتعاد عن النافذة . كان سريرها مشوشا ، فأستلقت عليه ، بانظار هجوم الخيول التي تقبل من الحائط ، مسرعة نحوها »(٥) .

ويكرر القاص نموذجه الانثوي في قصته « نافذة على الساحة » التي تشكو فيها المرأة من حرمان جنسي الا انه في هذه القصة يختلط بالحرمان المعيشي بشكل اوضح من القصة السابقة .

في « نافذة على الساحة » نلاحظ ثلاث شخصيات اساسية « الخالة » : التي هجرها زوجها وبقيت تعمل في الخياطة . الراوي الذي ارسلته امه الى خالته لانهم في ضائقة مالية بسبباصابة والده وعجزه عن اداء اعماله الطبيعية . اما الشخصية الثالثة في القصة فهي شخصية المرأة الزائرة التي كانت تتحدث مع الخالة بأحـــاديث

تتمركز بشكل رئيسي حول حكاية او خرافة شعبية عن حالة صداقة بين ارملة وشبح ثور .

ان القاص عبر عرضه لهذه الشخصيات الثلاث حاول ان يوجد مقارنة بين حالة الحرمان الجنسي والمعيشي الذي تعيشه الخالة بحكم غياب زوجها وبين حالة الحرمان الجنسي والمعيشي ايضا الذي تعيشه « ام الراوي » بحكم اصابة زوجها وعدم قدرته على ممارسة اعماله الطبيعية سواء في مجال توفير لقمة العيش او في الجانب الجنسي الفريزي . ولكي يعمق القاص هذا الاحساس ادخل شخصية المراة « الزائرة »عبر حكاياتها الاسطورية عن الجنس وعن حالة الصداقة القائمة بين الارملة المجهولة وبين شبح الثور :

« أتصدقين ؟ شبح ثور يدخل كل مساء من كوة غرفتها ويجلس ساكنا امامها على الفراش ، كما تجلسين انت هناك ، اي على هذا البعد . انه لا يحدثها بل ينظر اليها فقط . يبقى محدقا بها بعينه الواسعتين . انه يفعل ذلك كل ليلة . وفي ليلة : سأل الشبح الارملة ، وكان بردان ،هل تذهبين معي لاسعدك في ارض نائيةعن الناس وهناك نتزوج ؟ فقالت الارملة : كلا لن اذهب وانا وسخة وغير جميلة وبلا اقراط ولا اساور . اسمعت ؟ ثم انقطع الشبح عن المجيء . فماتت الارملة غما . أتصدقين »)(٦)

× × ×

في قصة « الشفيع » حاول محمد خضير ان يجعل من المراة الحبلى واسطة لنقل وصفه المبدع لمشاهد مواكب العزاء الحسينية في كربلاء ، وكانت قدرته الرائعة على الوصف والربط بين الجو الخارجي لهذه المواكب وبين شعور المراة بقرب حصول الولادة عندها ، ذكيا وموفقا ، ومع ذلك فانه تبقى تفصيلات كثيرة كانت المراة فيها اداة ذكية من ادوات القاص في سبيل رصد الواقع وتبيان شخوصه والقدرات الدرامية التي يحملها . مثلا : الحوارات التي كانت تدور بين المراة الحبلى والطالبة الجامعية ، كذلك بينها وبين المراة الاخرى التي تشاركها المنزل .

ان « الشفيع » رصد دقيق وجميل للنموذج الانثوي الذي ينساق وراء عاطفته الدينية والانسانية دون مراعاة لوضعه الجسمي او الصحي ولذا كانت المراة الحبلى في هذه القصة منساقة وراء حلمها الديني في رؤية الموكب الذي تحبه وتعشقه وهو الموكب الذي يكون فيه زوجها حاملا لراياته وسفنه المضاءة :

« ـ ليس الان يا مولاي ـ .. كانت قد طافت مرات عديدة حول المرقد المقدس من دون ان تعرف ان ما يدفعها الى الاستمرار في الطواف هو خدر الروائح الاثيرية الفامضة المتسربة من منافذ الشباك . »)(٧)

ان قصة « الشفيع » نموذج متقدم لقدرة القاص محمد خضير على الربط بين ما هو حلم وما هو واقع بشكل رصين ومقنع ومتقدم ابداعيا وفكريا . ان عنصري الحلم والواقع في هذه القصة مترابطان لدرجة انه يصعب الفصل بينهما .

اما في قصة « المملكة السوداء » فيعرض لنا القاص بيتا قديما تسكنه امراة عجوز . يرتاده الصبيان ويكتبون على جدرانه بالفحم وبالطباشير الملونة اشياءهم وخطوطهم ورسوماتهم . يدخل هذا البيت صبي اسمه « علي » يتوضح من خلال السياق القصصي ان المراة العجوز الموجودة في ذلك البيت القديم هي عمته ، مجيئة اليها بسبب ان امه اخبرته بوجود اشياء كثيرة لدى عمته تعود لابيه .

العمة تخبر « عليا » ان هناك صندوقا تحت سريرها يعود لابيه . يفتح « علي » الصندوق فيجد مجموعة من الاشياء القديمة : مرآة قديمة مشروخة ، مسبحتين من الخرز ، ورقة مطوية باحكام اشبه بالتميمة قنينة كحل صغيرة مع مرودها ذي المقبض المزخرف ، حيث يعرف من عمته انها تعود الى زوجة ابيه الاولى ، ثم صورة شمسية غير واضحة المعالم لابيه ، يأخذها « علي » ويترك بقية الاشياء لعمته ويخرج تاركا البيت . من هذا العرض ، نلاحظ ان العلاقة بين العمة و « أم علي » كما يبدو من الحوار الذي دار بين « علي » وعمته انها غير جيدة لان عمته تصف امه بالساحرة التي ما عرفت اباه لا في حياته ولا في مماته لانها تركته لمدة عشر سنوات . وهذا راجع الى ان العلاقة بين العمة و « ابو علي » ذات نمط خاص ، فهذه المراة العجوز لم تتزوج وذلك بسبب حبها لاخيها الذي تركته زوجته . لذا كانت علاقتهما ـ الاخ والاخت ـ ذات نمط فريد يتجلى في محافظة المراة العجوز على الصندوق العزيز العائد لاخيها والذي لم تفتحه لمدة اكثر من تسع سنوات ان النموذج الانثوي ، هنا ، هي المراة المسحوقة المقطوعة اجتماعيا بسبب فقرها وشيخوختها . وهذا النموذج له امثلته الواقعية الكثيرة في مجتمعنا ويكون في هذه المرحلة من العمر ، شاكا غير اجتماعي . خائفا ، يتصرف تصرفات لا يقدر نتائجها كما هو الحال في تصرفات المراة العجوز وشكوكها في هذه القصة .

× × ×

« الاسماك » من القصص الصعبة البناء والصعبة التفسير بنفس الوقت لذا فان شخصية الفتاة في هذه القصة ، والتي هي النموذج الانثوي الذي تحاول هذه

الدراسة ان ترصده ، لا يمكن ان يصنف خارج حركة جميع عناصر القصة سواء حية كانت أو جامدة .

في « الاسماك » يمكن للناقد ان يلاحظ خمسة انواع رئيسية من الحركة متلازمة مع بعضها ولا يمكن فصل اي منها دون الاخلال بطبيعة حركة الآخر : اولا : حركة الماء في النهر ، ثانيا : حركة الماء في الاحواض الثلاثة ، ثالثا : حركة الاسماك في الاحواض الثلاثة ؛ رابعا : حركة النور وما يمكن ان تحدثه من تكوينات وتفسيرات ذات دلالات خاصة ، خامسا : حركة جسد الفتاة الجالسة على الكرسي في الشرفة / الدغل .

ان التلازم في حركة هذه المفاصل الحركية الخمسة في القصة لا يمنع بأي حال من الاحوال الحركة الموضعية (الخاصة) لاي مفصل منها حيث انها تبقى متناسقة ومنسجمة مع الحركة الرئيسية ، وهذا ما يتوضح من خلال ملاحظتنا للحركة داخل الاحواض الثلاثة ومقدار الاختلاف الكبير في حركة الاسماك وبيئتها في كل حوض ، اضافة الى ما يمكن ان تمثله رمزيا ؟

عبر هذا الوعي لمهمة البناء في فن القصة القصيرة يمكننا ان نتحدث الان بشكل موجز عن النموذج الانثوي في هذه القصة .

ان قصة « الاسماك » بأكملها هي عبارة عن مركب متجانس يصعب فصل عناصره ، متكون من وصف واقعي لمكونات احلام جنسية تحلم بها فتاة مراهقة لا تملك تجربة :

« لم تعودي توجهين حركة جسدك ، بل ان الماء يأخذ يديك ويباعد ما بين الرجلين ، ويجردك من ثيابك يسحبك ويهبط بك النهر ، ويمعن في جرفك بعيدا عن الشرفة ان تقاومي هذا التيار ، الاندفاع الجنوني ، كلية الاحتواء والاقتران ، فوضوية الاحاسيس ، التشكيل المستمر »(٨) وفي صفحات اخرى من القصة نجد امثلة تطبيقية اخرى تؤيد التفسير الذي ذهبنا اليه كما في صفحات ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ .

× × ×

« حكاية الموقد » هي اولى القصص التي كتبها محمد خضير في مجموعته « المملكة السوداء » والتي تحدث فيها عن الحرب . ابطاله هنا كعادته من النساء اللواتي يتحدثن عن رجل غائب : الجندي .

شخصيات هذه القصة هي : الجدة المطروحة في الفراش كـ « خيارة » ، الام الصغيرة « زوجة الجندي » الجارة التي كانت تعمل خادمة في بيت ضابط عثماني عندما كان عمرها ثلاث عشرة سنة والتي تزوجت من الحطاب « الفحل ذو الاوشام المرعبة في جسده » .

تدور القصة على مستويين : المستوى الاول وهو مستوى الحكاية التي ترويها الجدة عن بنت السلطان وسر مرضها وكيف عجز الاطباء والعارفون والمنجمون والكهان عن ايجاد سبب علتها ، ثم كيف استطاع شحاذ غريب عن مملكة السلطان مع ديكه ان يجد سببا لمرض الاميرة وعالجها وكوفىء بان اصبح زوجا لها .

المستوى الثاني : هو ما تفكر به زوجة الجندي الغائب ، المعلقة صورته امامها على الجدار والتي تهتز مع قدوم اي قطار الى المحطة القريبة من البيت .

ان قدرة القاص تتوضح في براعته في الربط بين هذين المستويين بشكل ابداعي جميل . ان المواقع التي اختارها القاص لكي تكون محطات استرجاع في ذهن الزوجة هي اماكن مختارة بدقة وتدل على خبرة قصصية كبيرة ان هذه الاسترجاعات في ذهن الزوجة كانت متوافقة مع سير الحكاية التي ترويها الجدة بنسقها الروائي ، فعندما تروي الجدة زواج بنت السلطان ينقلنا القاص عبر استرجاع ذكي وسريع الى ذكريات شخصية جدا بالنسبة للزوجة في يوم زفافها من الجندي الغائب صاحب الصورة المعلقة . كذلك الاسترجاع الذي تتذكر فيه الزوجة وجوه سوق البلدة عندما تنزل اليه مع بقية نسوة القرية :

« كم هم اولئك الغرباء الذين تراهم الام الصغيرة عندما تنزل ــ ام عباس ــ سوق البلدة ايام الجمع وفي مناسبات المآتم والعزاء والزيارة ؟ ان لهم شوارب مائلة كمقلهم التي يضعونها على رؤوسهم ، وفي بعض الاحيان تكون هذه الشوارب كثيفة جدا كالمكانس »(٩) .

او ذلك الاسترجاع الذي تتذكر فيه اليوم الذي ودعت فيه زوجها وذهابه الى العسكرية :

« في ذلك اليوم كانت غيمة تتوسط السماء ، واشجار « الغرب » منحنية على الساقية تحت ثقل الريح ، وحقل البرسيم ازرق الخضرة ، وقد مرت سيارتان من الخشب على الطريق المترب الذي يفصله عن البيت حقل البرسيم فأثارتا زوبعة غبار ، اما آخر صوت سمعته بعد ابتعاده فكان رفيف جناحي جرادة تحت قدميها »(١٠)

ان الزوجة « الام الصغيرة » اخذها اليأس واصبحت قليلة الايمان بعودة زوجها ، على الرغم من تشبثها بكل الوسائل المعقولة وغير المعقولة في سبيل رجوعه اليها . كانت تذهب الى مقامات « السادة » والائمة في سبيل ان يسعفوها بزوجها :

« ايها الحمزة : آجدبت تماما واخشى ان تزداد ملوحة بطني »(١١)

كل هذه الاسترجاعات الذكية التي استطاع القاص ان يضعها في ذهن الزوجة ، كانت اضافة الى انسجامها مع المستوى الاول في القصة ـ حكاية الجدة ـ فانها كانت منسجمة ومتوافقة هارمونيا مع حركة خفية كانت توجه مسار القصة بخفاء ودراية وهي حركة صورة الرجل / الجندي / الغائب المعلقة على الجدار ومتزامنة مع اقتراب او ابتعاد صوت القطار من المحطة القريبة من القرية .

ان الخيبة الانسانية والوحشة الجنسية التي تمر بها هذه الزوجة كانت مترافقة مع الخيبة الزوجية الكبيرة التي عانت منها بنت السلطان ـ بطلة حكاية الجدة ـ بفقدانها زوجها دون ان تعرف مصيره ، كذلك هنا في مستوى القصة الثاني كانت « الام الصغيرة » فاقدة لزوجها العسكري دون ان تعرف مصيره : هل هو الحياة ام الموت ؟

ان محمد خضير في قصته هذه استطاع ان يعبر عن المشاعر الانسانية التي يشعر بها الفرد عندما تواجهه الاسئلة الكبيرة عن المصير والموت والحياة .

ان الزوجة والام الكبيرة هما نموذجان للمرأة العربية في كل مكان والتي فقدت وما زالت تواجه حالة فقدان زوجها او ابنها أو اخيها بفعل حالات التحدي الخطيرة التي تواجه امتنا العربية ، وما تتطلبه حالات الصمود والمواجهة من مستلزمات وتضحيات جسيمة وكبيرة في سبيل دحر مثل هذه التحديات الشرسة والتي قد تتطلب ـ ان لم نقل ذلك شرطاً اساسيا ـ التضحية بالنفس والعائلة . ان رصد مثل هذه النماذج والقدرة الكبيرة على توظيف الحكاية الشعبية والخرافة الشائعة بشكلها الاسطوري العام ، واللغة القصصية المتميزة بالبساطة والعمق والمعبرة عن حالات الشخصيات النفسية والاجتماعية عبر القصة ، كل ذلك يسجل لصالح الفن القصصي في العراق عامة ولابداع محمد خضير بشكل اخص .

× × ×

«تقاسيم على وتر الربابة» هي امتداد او استمرار لقصته « حكاية الموقد » حيث ان الزوج المنتظر يأتي الى بيته لتستقبله زوجته وطفلتاه النائمتان .

عبر الحوار بين الزوج والزوجة يكتشف القارىء ان الزوج قد اصيب بجرح خطير في ساقه اثناء احدى معارك حرب حزيران ١٩٦٧ في الاردن .

المراة في هذه القصة تريد ان تحقق شرطها الانساني كامراة وزوجة لذا حاولت ان تمارس شيئا جنسيا مع زوجها الذي اخذ في أول الامر يثير فيها هذا الهاجس الجنسي عبر اسئلته العديدة عن عطرها واستحمامها وعن مواقع اخرى في جسدها :

« ـ انت معطرة الان
ـ كل مساء اغتسل .. وكأنك معي .. تحت ثيابي وفي جيوبي وفي شعر رأسي ، في كل مكان . . هنا . . . هنا .. تحت اصابعي »(١٢)

الا ان الزوج العائد يصد عنها في النهاية لانه يشعر انه لا يستطيع ان يفعل شيئا معها بفعل تأثير اصابته في الحرب على قواه الجسدية والجنسية ، وكمحاولة من الزوجة في اثارة ما هو قديم في علاقتهما ، تطلب من زوجها ان يسمعها شيئا من العزف على ربابته التي طالما ابدع في العزف عليها ، الا انه ايضا لا يستطيع العزف عليها على الرغم من محاولاته الكثيرة التي ادت الى ان تسيل الدماء من اصابعه فيصرخ اخيرا :

« لست اصلح لشيء »

ان القاص بهذه الالتفاتة اوجد معادلة رمزيه بين المراة لتكوين نفسي وبايولوجي ، وبين الربابة من حيث قدرتها على الايناس وتفجير الطاقات الحسية الكامنة في النفس البشرية .

ان هذه الالتفاتة كانت موفقة ومبنية على أسس ومعرفة دقيقة بكوامن النفس البشرية واتجاهاتها وميولها المحكومة بظرفها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، لذا كان نموذج المراة في هذه القصة ، نموذجا واقعيا معاشا ، استطاع القاص ان يكشف لنا نوازعه ومشاعره عبر الرصد الدقيق والمتسلسل لهذه المشاعر والنوازع . من هنا ، كانت الرغبة الجنسية الشديدة التي امتلكتها الزوجة ـ كريمة ـ في تلك الليلة رأت فيها زوجها ، لم تمنعها من ممارسة دورها الانساني بوجهه الآخر ، في التخفيف عن تعب وارهاق زوجها المصاب الذي ينام فقط دون ان يفعل شيئا آخر .

ان الالتفات لهذه الناحية من السلوك الانساني كان على جانب كبير من الاهمية لانها تؤكد ما اشرنا اليه سابقا حول امتلاك القاص لثقافة سايكولوجية ومعرفة طيبة بطبيعة النفس البشرية ونوازعها .

× × ×

تدور قصة « القطارات الليلية » على مستويين في الحدوث ، احدهما يحدث في الماضي ، والثاني يدور في الحاضر ، ولكن القاص عبر تكنيكه القصصي المستفيد من فن السيناريو السينمائي استطاع ان يجعل الماضي والحاضر متوازيين باحداثهما .

في القصة ثلاث قطارات : القطار الاول ، « قطار خارج السكك » وهو الذي يحتوي على جندي وزوجته وهو حكاية فلم في صالة سينمائية يشاهده جندي وزوجته ايضا .

القطار الثاني ينزل الى بغداد في منتصف ليلة شتاء يسافر فيه الزوج الجندي عائدا من الجبهة الى بغداد

وهو قطار حقيقي ، واقعي ، ارضي ، فيه مسافرون ويقف بمحطات مكتظة بالباعة المتجولين وبالحقائب والعيون المتلهفة لرؤية المغتربين والمحاربين والمسافرين : في احدى المحطات يلتقي باحدى النساء البائعات والتي تنتظر زوجها الجندي العائد من الجبهة ، ولكنها لا تعرف مكان وحدته العسكرية ، اعطته رسالة له قد يستطيع ان يوصلها لزوجها الغائب ، لانها تؤمن ان « الرجال يلتقون في كل مكان .. في الثكنات والمقاهي والفنادق » .

القطار الثالث : « قطار اسمه اليقظة » ، فيه يعود بنا القاص الى الجندي وزوجته بعد ضجرهما من الفلم وخروجهما ليقضيا الليلة الاخيرة قبل سفر الزوج الى الجبهة في غرفتهما ويدور بينهما حوار حول المراة صاحبة الرسالة ، وحول الفلم الرديء من وجهة نظرهما الذي شاهداه تلك الليلة . لم يجد الجندي الشخص الذي ارسلت له الرسالة ، يفتضها مع زوجته فيجد ورقة بيضاء لم يكتب عليها شيء .

ان المراة في هذه القصة بائسة ، منتظرة ، محكومة بغريزتها الجنسية : تريد ان تطفيء ظماها الجنسي الى الرجل . وعبر الرسالة البيضاء حاول القاص ان يوحي الى القاريء بعمق المشاعر الانسانية التي تعيشها المراة — بشكل عام — التي تركها زوجها وذهب ليشارك في الحرب — اية حرب — .

ان هذه الوسيلة — الرسالة البيضاء — ابتكرها القاص في محاولته تعميق الاحساس لدى القاريء بعمومية مشكلة المراة المنتظرة ، حيث ان هذا الاحساس يعمق من خلال احساس القاريء ان هذه المشكلة ليست مشكلة امراة واحدة فقط بل تنسحب وبشكل عام على جميع الجنس الانثوي بدون استثناء . ان المراة في هذه القصة بقدر ما تحمل خصوصيتها العربية فانها بنفس الوقت تعبر وبشكل واضح عن هم انساني عام يشترك فيه الجنس الانثوي اينما كان .

ان محمد خضير حاول في معظم قصصه ان يوحي بهذا الاحساس عبر تأكيده على ما يسميه هو — « الواقعية الافتراضية » التي حاول فيها ان يعيد تشكيل الواقع عبر رؤية خاصة به تتضمن تحويل مفردات الواقع الى مفردات اخرى دون مسخها او الاخلال بنظامها .

ان القاريء لقصص محمدخضير قد يبهر في البداية بقيمة هذا الوصف الخارجي ، الا ان هذا بحد ذاته بقدر ما يؤكد الحضور الواقعي والتأريخي للاحداث والشخصيات ، فانه بنفس الوقت يعطي القاريء الاشارات الاولى للاحساس بالنظام الجديد الذي تظهر فيه هذه الاحداث والشخصيات .

ان ما هو محلي ، واقعي ، تاريخي ، طبيعي ، عربي عراقي يتحول في قصص محمد خضير ، بعد ان تؤكد كل هذه السمات ، الى شيء كوني وشمولي ، انساني .

× × ×

في « العلامات المؤنسة » تكون المراة ذات وجه محت الغربة ملامحه الاصيلة ، انها فلسطينية من قرية في نابلس ، تدرس في احدى جامعات القطر العراقي ، تبحث عن الرجل الغائب ، الفدائي الذي عرفته مذ كانت طفلة في نابلس وتركته الى ان التقت به في بغداد قبل سنتين .. الفدائي اسمه « قيس » : كان مثلها يحب التجوال ويعرف اسرار ووجوه المدن البعيدة والقريبة كانت له ذاكرة عجيبة ..

كانت دائما تقول :

« ظل يحفظني في جيب بدلته الايسر وردة على جهة القلب »

كانت تتحدث بكل هذه التفاصيل الى شاب عراقي يمشي معها في ساحة التحرير ، كان لديها دفتر مذكرات « قيس » وبقيت مع هذه المذكرات تقراها وتعيد قراءتها .

كانت لا تعرف طبيعة علاقتها مع هذا الشاب العراقي كما كانت ايضا لا تعرف طبيعة العلاقة مع الفدائي « قيس » .

ان ضياعها وحاجتها الى رجل جعلها تكتشف اخيرا ان يكون لذلك الشاب العراقي وجه رمادي مع انه ليس فلسطينيا . كانت تقول :

« انا اعرف ان الوجوه الرمادية لا تمتزج بسهولة . ولكني اسالك في أي جيب تحملني »

ان النموذج الانثوي في هذه القصة هو المراة المنتظرة لشيء يحدث يجيء ، تعيش على ذكرى ، وتريد ان تحقق انوثتها وانسانيتها عبر علاقتها . هي لا تعرف بالضبط كيف يمكن ان يتحقق ذلك لكنها مع ذلك تجرب وتكتشف .

× × ×

في « منزل النساء » يعود «علي» ، جندي لم يكمل الدراسة المتوسطة بعد تسريحه من الجيش ويعمل كمحصل في مصلحة نقل الركاب . ان هذه القصة بقدر ما تكشف عن سايكولوجية الجنس الانثوي بشكل عام عبر رصدها لنماذج محددة عبر العمل القصصي نفسه ، فانها اشرت وبشكل واضح علاقة الجنس الآخر

ـ الذكري ـ عبر توضيحها لخطوط شخصية « علي » :
كان علي يشكو من ان علاقته مع المرأة غير متوازنة لأنه لا يجد شفقة ولا عطفا الا من امه :

« ما ارهق ان يكون الانسان ابنا لام طيبة لا يستطيع ان يستبدل شفقتها بحب امراة اخرى »(١٣)

ان علاقة « علي » بأمه ذات نمط خاص :

« آخر وجه لامي كان وجها غير واضح اتت ملامحه اشعة الشمس النافذة من خلال اوراق العنب في بريق خاطف يؤجج الحمرة القاتمة في شفتيها المطليتين بصبغة « الديرم » وخضرة سلسلة صلبان الوشم المنحدرة من عنقها الى ثدييها الضخمين المضمخين بعبير صابون « الرقي » الذي طالما عببته مع الخليب »(١٤)

لهذا السبب كانت علاقة « علي » بـ « عوفة » وكأنها هي امه ، وكانت عوفة تعتبره زوجها وحاميها خصوصا عندما تتذكر زوجها الحقيقي حيث تقول :

« كنا اثنين ، لم يترك لي غير هذا البيت الكبير قال : اني اتركه ملجأ وقبرا يا عوفة . قال : لو ان الاموات يدفنون في البيوت التي كانوا يسكنونها قال : انه ربح البيت في لعبة قمار واحدة . ثم غاب كنجمة »(١٥) .

اما علاقة « علي » بـ « دلال » فقد كانت نوعا آخر من العلاقة التي ادخلت الى نفس « علي » الطمانينة والراحة حيث ان « دلال » هي واحدة من نزيلات هذا المنزل اللواتي هن :

« مطلقات وارامل وزوجات بحارة وسجناء وحراس ورجال غائبين دائما ، عاملات وبائعات وقابلات وغسالات وخادمات ونادبات ومستشارات حكيمات »

× × ×

خاتمة :

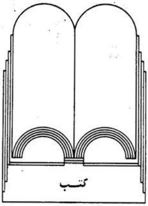
اعتقد ان « منزل النساء » هو خلاصة نقية لعالم محمد خضير الانثوي ، لذا فان عالما يحتوي على « مطلقات وارامل وزوجات بحارة وسجناء وحراس ورجال غائبين دائما ، عاملات وبائعات وقابلات وغسالات وخادمات ونادبات ومستشارات حكيمات » هو عالم جدير بالقراءة والرصد والدراسة .

هامش

(١) مجلة « الاديب المعاصر » عدد آذار ١٩٧٣ .
(٢) المملكة السوداء ـ قصص ـ دار الحرية للطباعة ـ بغداد ـ ١٩٧٢ قصة ـ المئذنة ـ ص١٦ .
(٣) نفس المصدر ـ ص١١ .
(٤) نفس المصدر ـ ص٣٩ـ٤٠ ـ قصة « أمنية القرد »
(٥) نفس المصدر ـ ص٤٠ .
(٦) نفس المصدر ـ ص٤٣ـ٤٤ ـ قصة « نافذة على الساحة » .
(٧) نفس المصدر ـ ص٦٩ ـ قصة « الشفيع »
(٨) نفس المصدر ص١٠٢ ـ قصة « الاسماك » .
(٩) نفس المصدر ص١٢١ قصة « حكاية الموقد »
(١٠) نفس المصدر ص١٢٢
(١١) نفس المصدر ص١٢٥ .
(١٢) نفس المصدر ص١٣٧ قصة « تقاسيم على وتر الربابة » .
(١٣) في درجة ٤٥ مئوي ـ قصص ـ وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ ـ ـ قصة « منزل النساء » ص١٢٣ .
(١٤) نفس المصدر ـ ص١٢١ ـ ١٢٢ .
(١٥) نفس المصدر ـ ص١٣٧ .
(١٦) نفس المصدر ـ ص١٤٣ .

مصادر أخرى :

اولا :
الانتظار بلا جدوى / دراسة نقدية في قصص محمد خضير ـ غالب هلسا مجلة الاقلام ـ العدد العاشر ـ السنة الثانية عشرة تموز ١٩٧٧ ص٢٧ .
ثانيا :
محمد خضير ومغامرة القصة العراقية ـ مجلة الاديب المعاصر السنة الاولى ـ آذار ١٩٧٣ ـ شجاع مسلم العاني .
ثالثا :
في درجة ٤٥ مئوي ـ مجلة الاقلام ـ العدد الثالث ـ السنة الرابعة عشرة كانون الاول ١٩٧٨ ـ شجاع مسلم العاني .
رابعا :
القاص والواقع ـ ياسين النصير ـ منشورات وزارة الاعلام ـ ١٩٧٥ .



في الثقافة والحضارة

□ د . الياس فرح
□ عرض : باسم حمودي

● بعد ثمانية عشر كتابا باللغتين العربية والفرنسية تبحث في قضايا وافكار حركة الثورة العربية المعاصرة والجوانب التربوية والثقافية والاجتماعية منها ، صدر للدكتور الياس فرح كتابه الجديد (في الثقافة والحضارة) . يتألف الكتاب من فصول خمسة ومقابلة طويلة بعنوان (حول الثورة العربية والثقافة والفن) .

الفصل الاول من الكتاب بعنوان (البعث وحوار الحضارات) وهو محاضرة القيت من قبل الدكتور فرح في المركز الثقافي العراقي بباريس باللغة الفرنسية بمناسبة الذكرى الحادية والثلاثين لتاسيس حزب البعث العربي الاشتراكي ممثلة لوجهة نظر حركة الثورة العربية المعاصرة في جدل ثقافي عالمي حول حوار الحضارات .

● يبدأ المؤلف بصراحة الثوري محاضراته بالقول «ان صورة البعث ماتزال غير واضحة تماما خارج المحيط العربي » وهو لذلك يستهل المناسبة بالحديث عن انجازات الحضارتين العربيتين في مصر والعراق الاولى واغنائها للانسانية ثم عن اسهام العرب في النهضة الاوربية وهما مسألتان يعرفهما المثقفون الاوربيون الذين تخاطبهم المحاضرة ويكونان عند المؤلف مدخلا لهدم استار التشويه المعاصرة عن طريق كشفه الواضح لفلسفة البعث وارث تراث الامة وعن عالمه المتجدد العصري وهويته القومية التقدمية .

واذ يكشف الدكتور فرح عن طبيعة استخدامات البعث لمصطلحات متداولة مثل (الايدلوجية) يوضح ايضا طبيعة فهمه الثوري لهذا المصطلح الذي لا ينقل بواسطته التجارب الاخرى نقلا اليا جامدا بل يكون دليله «للتحري عن الاصالة واكتشاف الذات والاعتماد على النفس» ليكون النضال الايدلوجي بذلك «اداة فعالة للتأثير في مجرى التاريخ» كما فعل البعث عندما وجد نفسه في مطلع الاربعينات امام عدة تيارات ايدلوجية يحدد طرقا مختلفة للنهضة العربية فكان عليه ان يختار منها او يتأصل ، رافضا التيارات الاصلاحية المحافظة والمنظور القومي العلماني والمنظور الامي الذي يقفز فوق المسألة القومية والمنظور الاقليمي ليحدد نظرته الانبعاثية الشاملة التي تستجيب لطموحات الامة وتسعى الى تحقيقها بالنضال الدائم .

ويطبق المؤلف النظرة الايدلوجية على مفهوم البعث للقومية باعتبارها قومية جماهير كادحة محرومة وانها «وعي مستعاد للذات القومية بعد مرحلة طويلة من الضياع والاستلاب والانحطاط فهي الشعور بالحرية وهي نضال من اجل تحقيقها وهي دفاع عن وجود قومي مهدد دوما بالعدوان والتقسيم والتفتيت ونهب الثروات وباستمرار التخلف وهي وعي لوحدة المتناقضات الاساسية التي تفرض وحدة الاهداف الكبرى في الوحدة والحرية والاشتراكية » انها ايضا «**انتقال حاسم بمجتمعات التخلف والتجزئة والتبعية والاستغلال والهامشية**

التاريخية من عصر الى عصر فهي عملية حضارية لانها تحرر وتجدد وانبعاث وحركة جماهير وهي اشتراكيةبطبيعتها لانها ايدلوجية الامم الكادحة والطبقات الكادحة التي تشكل مع الطبقة العاملة ـ طليعتها ـ حقيقة الامة في حين تقف الطبقات المستغلة الرجعية الى صف اعداء تحرر الامة وتكون حلفا واحدا مع الامبريالية والصهيونية» .

يتبع ذلك عرض تاريخي لكتابات (البعث) الاولى منذ عامي ١٩٣٥ ـ ١٩٣٦ متجلية في كتابات القائد المؤسس عن (عهد البطولة) كنقيض لعهد الانحطاط وعن الاشتراكية لتحقيق انسانية الفرد والجماعة في مقالته المشهورة بعنوان «ثروة الحياة» .

لقد رفض البعث التمركز حول الاخر وصولا الى التمركز حول الذات «لاكتشاف الطريق الخاص للنهضة العربية والى دائرة التفاعل الحر مع الاخر حتى تكون النهضة العربية جزءا من التحول الحضاري الشامل للعالم المعاصر» وبذلك تبلورت عنده نظرية الوحدة والحرية والاشتراكية فكان تأسيسه بشكل منظم عام ١٩٤٧ بمثابة انطلاقة جديدة .وتدشينا لمرحلة اعلى في النضال العربي التحرري .

يعرض المؤلف بعد ذلك لاثرالبعث علىحركات التحرير والاستقلال في الوطن العربي والوقوف بوجه الاستعمار والصهيونية معتمدا قيادته الجماهيرية في عملية الوحدة بين مصر وسوريا محددا ان الوطن العربي كان يمر بحالة صعود في تلك المرحلة على الرغم من تحدياتها وهو يعلن ان عصر الجماهير قد حان وان الامم الكادحة تشق طريقها الخاص دون ارتباط بهذا الجانب او ذاك لذلك دعا البعث الى عدم الانحياز كمفهوم حضاري يحفظ للامة استقلالها ويعبر عن صورة من صور منظورها الحضاري المتميز لقد وقف البعث ايضا ضد التضحية بالشخص من اجل المجرد وضد النسق المغلقمن التصوراتوصنمية الجمود المذهبي والتحجر وعشوائية النزعات الاختبارية داعيا الى ضرورة الانطلاق من وحدة الفكر والممارسة .

لقد ابعدت هذه المنطلقات فكرة البعث عن الميتافيزيقيا ومناهج الفكر التقليدية وزودته بطاقة دائمة على التحدي والاضافة الدائمة ومكنته من تجاوزالنكسات على صعيد الامة والحركة وعلى الفاعلية داخل الساحة العربية فنكسة الانفصال اعقبتها ثورتا رمضان واذار وطرح مشروع الوحدة الثلاثية الذي اجهضته العسكرية البيروقراطية القطرية المتسلطة ، وعدوان حزيران تجاوزته حركة البعث بثورة السابع عشر من تموز التي «توالي الصعود نحو المستقبل محاطة بامال الجماهير العربية لانها قد تبينت فيها ملامح تجربة شابة جديدة ناضجة تمثل حقيقة الامة والتفاعل النضالي بين مختلف القوى والاتجاهات الوطنية والقومية التقدمية على طريق تكوين جبهة نضالية واحدة في وجه اعداء النهضة العربيه»

على اساس من ذلك يعرض المؤلف تجربة الثورة في القطر العراقي من خلال ملامح «نظرية العمل» الخاصة بالبعث وتطبيقاتها على كافة الاصعدة وجريان تطبيق مبادىء البعث المنطلقة من وعي شمولي لحاجات الامة على ارض هذه الثورة مشيرا الى ان هذه التجربةلاتنعزل عن النهضة العربية الشاملة وعن الانبعاث الحضاري القومي وهي ايضا غير منفصلة عن صورة عالم قائم على الحوار بين الحضارات على اسس عادلة ان الوحدة العربية ـ مثلا ـ ضمن اطار الحرية والاشتراكية حل عربي خاص لحاجات النهضة العربية ولكنه ليس حلا عربيا خالصا لانه يترجم في الوقت نفسه تصورا حضاريا معبرا عن حاجات مشتركة تتصل بطبيعة العصرومشكلاته وعلى ذلك نظر البعث الى اعداء الوحدة كاعداء للتقدم وحرية الشعوب في تقرير مصيرها وتصادم فعل الوحدة مع ردة فعل العنصرية الصهيونية ومخططاتها ، وهو بذلك يضع الصهيونية في مقدمة النماذج العنصرية الرجعية المعادية للشعوب التي ينبغي النضال من اجل هدم مخططاتها لانها تحاول الحيلولة دون النهضة العربية وبلوغها اهدافها ، وهو يشير في السياق الى خيانة السادات وركوعه باعتباره عدوانا على الامة والوقوف بوجهه وتطويق اثاره تمهيدا لاستئصاله ، واجب على هذه الامة مؤكدا بعد ذلك ان الحوار بين الحضارات يتطلب التخلي عن معاداة الشعوب ورفض العدوان على النهضات الحضارية الحديثة ورفض نظرة معسكر الغاب الذي تحاول الامبريالية والصهيونية خلقه في منطقتنا العربية مشيرا في النهاية الى «ان الكلام عن المنظور الحضاري للبعث يعني الكلام عن ابعاد تجربة تاريخية للامة العربية وعن قوة متحققة فاعلة تبني نفسها عن ضوء فلسفة الحوار الحضاري التي تشكل في نظر البعث منذ تأسيسه عام ١٩٤٧ الارضية الحقيقية لبناء انسانية جديدة» .

ويأتي الفصل الثاني من كتاب الدكتور فرح بعنوان (حول المنظور الحضاري للبعث) متمما للفصل الاول في انه عرض شامل لتجربة البعث ومفهومها الحضاري داخل الوطن العربي وهو اساسا محاضرة القيت على طلبة كلية الشرطة ببغداد ولذلك فان هذا الفصل يشير منذ البداية الى مهمة ذلك القطاع «التنظيمية التنويرية التربوية» باعتبارها جزءا من المهمة الحضارية العامة محللا بعد ذلك تاريخية المنظور الحضاري للبعث ودور القطاعات المختلفة في التحديث والتطوير وتحقيق النهضة العربية الجديدة عبر ممارسة مبدعة تعالج مشكلات الحاضر منطلقة الى المستقبل .

ان وعي ذات الامة واستلهام تراثها يدفعان الى تحدي الواقع ليكون انتساب الاجيال الجديدة للتراث شرعيا والدكتور فرح يشير هنا الى وعي البعث لرسالة الامة بعد ضياع طويل ورفض هذا الوعي لكل ايدلوجيات

الماضي بكل (هوياتها) لانها «تشكو من نقص اساسي وجوهري كامن في افتقارها الى المنظور الحضاري الشمولي والعميق الى الذات العربية» وقد جاء البعث تلبية لحاجة القومية وتدشينا لمستوى جديد من العمل النضالي حيث وضعه في اطاره الصحيح ..

ان المنظور الحضاري الذي تميز به البعث كان وراء الاكتشافات الاساسية لفكره الذي :

١ ـ حقق لاول مرة الربط الجدلي بين الاصالة والحداثة وفق الجدلية العلمية التاريخية التي انضجت التركيب الانبعاثي الجديد : الاصالة المتجددة والحداثة المناضلة ، مميزة ايديولوجية البعث عن سائر الايدلوجيات

٢ ـ انتقل مفهوم الوحدة من معناه التقليدي الى مفهوم علمي ثوري يستوعب حاجات الامة ومصالحها ويجسد مفهوم الامة الواحدة والشخصية الحضارية وهي الشرط الاساسي لتحقيق رسالة الامة .

٣ ـ تبلور مفهوم جديد للحرية يرفض التجزئة ويعادي الامبريالية والصهيونية اخذا بالاطار الانبعاثي الجديد للحرية الذي يأخذ بعين الاعتبار العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع وبين الانسان والطبيعة وبين الانسان وذاته .

٤ ـ انضج المفهوم الحضاري للبعث مفهوما علميا جديدا للاشتراكية ينقذها من الاحتكار الماركسي دون طوباوية فهي اشتراكية غير كهنوتية ملتزمة بمنهج علمي جدلي تاريخي في تحليل بنية المجتمع العربي وتناقضاته الاساسية في هذ المرحلة ، وقد انضجت مفهوما قوميا وطبقيا للاشتراكية دون تجريد ان بناء كيانات قطرية «فمفهوم الحرية الاشتراكية كان اساسه مفهوم الاشتراكية الانسانية وكلاهما يرتبط بالوحدة العربية وبمفهوم الانبعاث القومي» ..

من هذه المنطلقات الفكرية يحلل المؤلف نظرة الحزب الحضارية ومنظوره الى الدين والتراث وحركة النضال العربي والتاريخ الذي يبنى الان مجددا .

في الفصل الخاص بـ «الثقافة والشخصية العربية» يدخل المؤلف عوالم فكرية وافاق منهجية واسعة مزاوجا بين الاسلوب السهل الممتنع والثقافة النضالية المدركة لطبيعة ما تريد ما تحدد ، ففي البداية يستعرض المؤلف مدلولات كلمة ثقافة وتطورها عبر العصور متوصلا الى ان «الثقافة تعبير عن صور الحياة المميزة للجماعة وانها من الامة كالثمرة من الشجرة وان الحضارة تشكل المعنى الانتربولوجي او المدلول الاجتماعي للثقافة كما ان الايدلوجية هي مظهر من مظاهر الثقافة يعبر عن التوتر القائم بن التصورات والممارسات متعرضا بعد ذلك الى نماذج الاختيارات الثقافية مؤكدا على ان « البنيان الثقافي لايمكن ان يستقل عن البنيان القومي لان الثقافة بعد من ابعاد الحياة بوجه عام ومن ابعاد الحياة القومية بوجه خاص » وعلى ضوء ذلك يتعرض الدكتور فرح لبحث عناصر الثقافة واتجاهاتها ، الثقافة العربية عموما والثقافة العربية والتراث القومي ثم الثقافة العربية المعاصرة وصولا الى بحث الثقافة والشخصية العربية مناقشا اراء العديد من المفكرين العرب والاجانب ومسندا ذلك بخلفية تاريخية ثرية لحركة الثقافة في العالم متوصلا الى النقاط الاساسية التالية .

الثقافة ليست مجرد انتاج بل هي ايضا خلق وحركة وابداع وانتشار الثقافة تاريخ المجهود الحيوي من اجل التكيف المتوارث اللا متقطع الذي نحياه كافراد واجيال وطبقات كما ان اللاشعور الجمعي يلعب دورا هاما في بلورة العنصر الثقافي الثابت عبر تطور الامم .

تقدم المجتمع نحو التعقيد والتمايز في البنى يصاحبه ظهور مستويات ثقافية متعددة البنيان الثقافي للامة بعضه تشييد ونمو وبعضه اكتساب وبعضه نام مع ثقافة الامة وشخصيتها وهو لذلك مختلف عن البناء الثقافي للامم الاخرى .

الامة العربية تمثلت النموذج لوحدة الثقافة والشخصية .

الثقافة تعبر عن حياة حقيقية تتفاعل مع الشخص وتوثر فيه وهي تعبير عن روح الامة ومرتبطة بحياتها وجذور واقعها .

تحرر الامة تحرر لثقافتها والثقافة هي الصناعة الثقيلة الحقة في المجتمع لانها صناعة انسانية كما ان الثقافة لا يمكن ان تكون الا للامة اي لتحررها ولوحدتها ولتقدمها ولانبعاثها الحضاري .

الثقافة العربية اليوم امتداد للثقافة العربية الاسلامية في الماضي وهي مخاض لثورة ثقافية تنسجم مع متطلبات النهضة القومية التي تجتازها الامة العربية .

التراث القومي يشكل العنصر الاساس من بنيان الثقافة العربية الى جانب الدينامية الثقافية فهي (اي الثقافة القومية العربية) ارث حضاري وتمهيد لبناء حضاري جديد للانسان العربي وللامة العربية .

الثقافة العربية وريثة الثقافات القديمة المصرية والفينيقية والاشورية والبابلية وقد تمثلت في دورة تاريخية كاملة قطبها الرئيسي القرآن الكريم كتاب العرب المقدس المعبر عن شخصيتهم العربية والمستوعب لنزوعها الانساني .

الثقافة العربية تنطوي اليوم على عملية صراع وتفاعل جدلي بين الدوافع التاريخية لها وبين محاولات سلبها اصالتها وروحها المتجددة المتفاعلة مع العصر .

ثقافة المرحلة التاريخية الراهنة في ثقافة الجماهير غير جزئية ولا تجريدية ولا مقتصرة على النخبة ولا متوقفة عند قطر بل متصدية

للتناقض الاكبر المتمثل بالتجزئة غير هاملة لتراثها لانها تفقد بذلك اصالتها ..

ثقافة المواجهة المصيرية وشخصية الامة المكافحة من اجل حقها في الحرية والوحدة والنهضة هي الجواب التاريخي على المرحلة الراهنة من تطور المجتمع العربي .

ان اي عرض مختصر لهذا البحث الهام يعتبر قاصرا وغير قادر على الاحاطة بكل افكاره بل هو تجريد غير غني لحيوية البحث ، ولكنه على اية حال صورة من صوره الثرية التي ينبغي ان يطلع عليها المتتبع ليغرف من نبعها وهذه المحصلة تنطبق ايضا على الفصل التالي الذي جاء بعنوان (الفلسفة التربوية والثقافة العربية) الذي يبدأ بالصورة التاريخية الفلسفية لمفهوم التربية عند العرب ، مناقشة لعدة نصوص شعرية وفلسفية عربية وغير عربية لتعرض لعلاقة تطور المجتمع العربي ثقافيا عبر العصور وارتباطها بالفكر البشري العام وعلاقة دورة العلوم واستقلالها التدريجي عن الفلسفة باستقلال التربية ايضا واستنادها الى ايدلوجيات عامة مؤكدا ان انعكاسات الفكر التربوي على الوطن العربي قد اخذت شكل الاتجاهات الرئيسية التالية في العصر الراهن .

أ ـ فلسفة تربوية تاثرت بالفلسفات المثالية والمفاهيم الليبرالية وانطلقت من الاهتمام بالتربية الفردية .

ب ـ فلسفة اصلاحية اكدت على ربط النظرة التربوية بالبعد السياسي والايدلوجي للفلسفة التربوية متاثرة بالمدارس الاجتماعية والايدلوجيات الاشتراكية.

ج ـ فلسفة حركة الثورة العربية ، حركة البعث العربي التي طرحت فهما واقعيا لمفهوم التربية ضمن اطارها القومي مؤكدة على مايلي :

١ ـ التخلص من الاطار الفلسفي الاطلاقي التجريبي المذهبي والانطلاق الى نظرة شمولية تستند الى تحليل علمي لواقع المجتمع ومرحلته التاريخية .

٢ ـ التخلص من الاغترابين التربوي والثقافي .

٣ ـ تجاوز النظرة الجزئية القطرية .

ـ التخلص من ظواهر التجريد التربوي والمحاكاة والتبعية ورفض عزل المسالة التربوية عن المسالة القومية لترابطهما الحيوي .

٥ ـ طرح البديل للفلسفات التربوية القومية الخالصة (اليمينية) والاشتراكية القطرية او الاممية .

وهو بذلك يؤكد على الطبيعة النضالية لفلسفة التربية القومية التقدمية وعلى اعادة تكوين الشخصية العربية وفق اطار شخصية البطولة المتمثلة بالجيل العربي الذي يخرج من الواقع ويكون نقيضه رافضا لافكاره

التجزيئية والانعزالية والليبرالية ساعيا وراء تحقيق الثورة الحضارية الشاملة للامة التي لاسبيل اليها بدون ثقافة وتربية ثورية قومية تقدمية متمثلة بثورة البعث ونضاله من اجل وحدة الثقافة العربية .

خلال كل ذلك يستند الدكتور فرح الى افكار الحزب الاساسية ودستوره وكتابات القائد المؤسس وانجازات ثورة السابع عشر من تموز ودليل عملها المرحلي التقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن للحزب ..

ان فصول كتاب «في الثقافة والحضارة» يربط كل فصل منها بالفصل الاخر باكثر من وشيجة لانها تناقش موضوعات الثقافة والحضارة باطارهما العام والثقافة والحضارة العربيتين بأطارهما الاخص ، ذلك انها تعبر عن وجهة نظر مفكر عربي بارز له اسهامه المؤثر في الاطروحات الفكرية لحركة الثورة العربية ومن ذلك يبدو ان منهج البحث في فصل (الثورة الثقافية) جزء من كل فكري مترابط .

في بداية الفصل يشير المؤلف الى ان هذا المصطلح جديد الاستعمال ثم يؤكد من خلال كتابات بول فاليري وروجيه غارودي وغيرهما من مفكري الغرب على ان الحضارة الاوربية امتداد حضاري لحضارتي وادي الرافدين ووادي النيل مشيرا الى ان اولى الاساطير التي ناقشت القضايا الكبرى التي تشغل مفكر اليوم في الخلق والوجود نشأت في هذين الواديين العربيين ،ولتأكيدذلك فان مراجعة متأنية للكتب التاريخية التي طرحت اساطير هاتين المنطقتين العربيتين توضح ذلك وكتاب وول ديورانت «قصة الحضارة» خير دليل على مانقول وهو يتجاوز كلكامش الى عشرات الاساطير الاخرى .

في هذا السياق يصل المؤلف الى ان «الثورة الثقافية بمفهومها العام تعني انضاج النظرات والمواقف التي تصعدبالانسان وثورته وبالمجتمعات وتحولاتها نحو افاق حضارية وانسانية اكثر تقدما وبهذا المعنى فانفي تاريخنا القديم والموغل في القدم ثورات ثقافية خلقت من امتنا العربية شخصية حضارية متجددة منفتحة على العالم ومشاركةفي مسيرتهالتقدمية جنبا الىجنبمع الحضارات والثورات الثقافية التي تعاقبت في التاريخ لدى الامم الاخرى » ثم يعرض الدكتور فرح بعد ذلك الى ان الثورة الثقافية اندلعت على صعيد البناء الفوقي وليس على

اساس المستوى الاجتماعي محللا بعد ذلك مكونات ثقافة ماوتسي تونغ الاساسية (أول منبر للثورة الثقافية ظاهر في العصر الحديث) التي كان منها ٤٪ من ماركس وانكلز و ٢٤٪ من ستالين والبقية من كونفوشيوس وكتابات صينية واجنبية ونصوص من الفلسفة الطاوية منتهيا الى الثورة الثقافية هي عودة الى المبررات الاساسية للثورة ونفض للغبار عن فكرها وممارستها وتعزيز لدور الفكر والثقافةفي الثورة فلاتعود – حسب مفهوم العودة الدورية – الثقافة مجرد بنية فوقية بل تغدو الارض والاساس لكل وجود فوقي ولكل وجود قاعدي بحيث ترتبط الثقافة «بالحركة الجدلية لنضال الامة وتطور المجتمع» .

وبعد عرض لاراء ماركس وترتسكي ولينين للثورة ومناقشتها يطرح المؤلف اسس نظرية الثورة العربية للمسألة الثقافية والثورة ملخصا اياها بالمداميك التالية:

١ – **النظرة البطولية الى الانسان .**

٢ – **النظرة الحية الى الثورة والى الحزب**

٣ – **النظرة الجدلية لتاريخ الامة العربية .**

٤ – **مفهوم السيطرة على الزمن .**

٥ – **النظرة الانقلابية الشاملة .**

٦ – **انضاج معايير العمل الثوري قائمة على قوانين اساسية للثورة الثقافية اهمها :**

ا – **قانون العودة الى الجماهير**

ب – **قانون العودة باستمرار الى مبرر نشأة الحركة الثورية .**

جـ – **قانون المراجعة الدائمة واستخلاص دروس التجربة الثورية وممارسة النقد الذاتي .**

د – **قانون التصدي الدائم للنزعات التسلطية والاساليب البيروقراطية ومنطلق الوصاية الفوقية على الجماهير .**

في ضوء ذلك يحلل المؤلف ماجرى في ارض الواقع السياسي العربي واهمية تحدي الثورة الدائم لاعدائها المتمثلين بالامبريالية والصهيونية والراكعين لهما مشيرا الى ضرورة استمرار الثورة الثقافية كجزء من ممارسات التحدي الدائمة الى جانب اوجه التحدي الاخرى مطبقا صورة الثقافة العربية الحديثة بالممارسات الرائدة التي بنتها وتبنيها ثورة السابع عشر من تموز من خلال تطبيقها لمبادىء حركة البعث العربي الاشتراكي .

«حول الثورة العربية والثقافة والفن» اخر فصل من الكتاب وهو اساسا مقابلة اجريت مع الدكتور الياس فرح ونشرت في مجلة افاق عربية (في عددها الاول) وفي مجلة (قضايا عربية) ايضا وهي مقابلة لها امتدادها في مقابلة اخرى اجراها ماجد صالح السامرائي ونشرها في كتابه (الزمن المستعاد) تحت عنوان (حركة الثورة العربية والموقف في الادب والفن) وكلتا المقابلتين تؤكدان على دور الحزب القيادي في حركة المجتمع العربي وشمولية نظريته وغناها وعلى دوره الريادي في حركة الفكر والثقافة العربية وتأثيره البالغ على اجيال من المثقفين العرب وفتح النظرية البعثية في الثقافة عموما ، الباب واسعا امام اجتهادات الشكل في العمل الابداعي مع اعتبار غنى المضمون ضمن قوميته وانسانيته وتقدميه .

واذا كان البعث استجابة لحاجة الامة فانه ايضا ضمن قوانين ثورته الثقافية نموذج للتفكير الثوري لكل الثقافات الاصلاحية والبرجوازية البراغمتية والفردية والاقليمية والامية التي تقفز على المشكلة القومية وتتجاوزها بقسرية تحاول لي عنق الحقيقة التي تمارس في المجتمعات المتبنية لهذه النظرية دون تطبيق حقيقي لها لذلك فان «الثقافة في منظور البعث تعني موقفا فكريا وعمليا من حاجات الانبعاث القومي » وهي طبقيا ثقافة بروليتارية عربية اي « ثقافة الانسان العربي المؤمن بالقومية العربية كجماهير كادحة تناضل من اجل وحدتها ومن اجل تحررها ومن اجل تحقيق النظام الاشتراكي .

ان الدكتور فرح يعرض في هذه المقابلة الثرية ابرز معالم النظرة القومية للثقافة كما يتبناها البعث ولدور التراث في التكوين الحضاري للامة ونظرة البعث اليه والعلاقة بين التراث والمعاصرة وبعض معالم سياسة الحزب في الفن ومفهوم البعث للادب والفن الثوريين وحرية الالتزام دون الالزام والدور الاجتماعي للفن والادب في الحياة العربية وازمة الثقافة العربية الحاضرة ونظرة البعث الثورية لمعالجتها والعلاقة الجدلية بين الادب والنضال ثم شرح لمقابلة الاستاذ ميشيل عفلق « الحركة الفكرية الشاملة» وايضاح وتحليل نظرة البعث الشمولية التي اعلنها منذ البداية القائد المؤسس وطبقتها حركة البعث في كافة الاصعدة ، في وقت وقفت فيه موقفا واضحا – ككل مواقفها – على صعيد الجهة الثقافية رافضة اللبرالية المشوهة التي تصل حدود الاغتراب الثقافي المنقطع عن جذور الامة وقضيتها القومية وضد الاستسلام للقسر مما يقود الى الانتهازية الواقعية وفقدان الحرية مبشرة بالالتزام الذي «يكون نتيجة طبيعية لاكتشاف الفنان لذاته عبر اكتشافه حقيقة الامة ووضع الحرية على طريق الثورة الداخلية والثورة القومية .. والتصدي للواقع من خلال التصميم على تغيير الواقع» .

اخيرا ان فصول كتاب (في الثقافة والحضارة) للدكتور الياس فرح انجاز ثقافي وتربوي وعقائدي هام يضاف الى مكتبة الثورة العربية المعاصرة ويؤشر اضافة جديدة من اضافاتها البناءة على الصعيد الحضاري الثقافي .

كتب

المرأة
دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين

• تلما ستيان عقراوي
• خضير عبد الأمير

في ملحق الكتاب نجد نصين ادبيين ممتعين . النص الاول في تمجيد (انانا) ترجمته المؤلفة عن : هلوفان ديك الذي قام بنقله عن النص السومري الى الانكليزية .

والنص عبارة عن قصيدة الفتها الاميرة الكاهنة (انخدوانا) ابنة الملك سرجون كاهنة الوركاء والتابعة للآلهة (ننكال) زوجة الاله (ننا) حينما طردت من مدينتها وشردت في الجبال ثم انتصارها وعودتها .

وتقع القصيدة ، في ثمانية عشر مقطعا ، وفيها تخاطب (انخدوانا) الآلهة (انانا) ، حيث تبدأ بها وكأن هذه الالهة هي التي تدير جميع نواميس الحياة ، وقد منحها لها الاله (آنو) في الوقت الذي نكتشف ان نواميس الحياة وخاصة تلك المتعلقة بفنون الحضارة كانت في حوزة الاله (انكي) وان الالهة (انانا) اخذتها منه وهو مخمور ونقلتها الى الوركاء من اجل ازدهارها الحضاري . (هامش الكتاب صفحة ٢٧٣)

(مقطع من قصيدة ارجاع انخيدونا)

السيدة الاولى ، عماد قاعدة العرش
لقد استجيبت صلواتها
لقد ارتاح قلب انانا
كان يومها سعيدا وكانت ترتدي
ثيابا فاخرة ممتلئة فتنة وجمالا
وكم كانت فاتنة فيما تختزنه من جمال
كانه ضوء القمر المنير
عندما بزغ (اله القمر) (ننا) بكامل بهائه
حمد الجميع والدتها (انانا) ننكال
وصاحت عتبة (السماء) ((مرحبا))

والنص الثاني هو عبادة (انانا) مترجم عن س.ن. كرامر . وهو نص اكدي سجله الملك الكلداني نابو ناهيد يصف فيه سيرة حياة والدته ادد ـ كوبي . وهي احدى الاميرات الاشوريات وكيف انها واصلت حياتها بتقوى مقدمة الطاعة والقرابين للآلهة فمنحتها الالهة السعادة في حياتها اذ رأت ولدها نبونهيد ملكا محبوبا ، كما منحتها مكانا رفيعا واسما شهيرا في البلاد واضافت الالهة الى عمرها عمرا جديدا ، بان عاشت مائة واربع سنوات .

« بقي بصري قويا وسمعي حادا ، وبقيت يداي وقدماي سليمتان وكلماتي موزونة ولم يؤذني طعام او شراب اذ بقيت صحتي جيدة وعقلي سليم الى آخر ايام حياتي » (ص٢٨٦) .

هذه المقاطع من الشعر والنثر والتي بقيت محفوظة في الواح وكسر الطين وبلغتها ونصها السومري تطرح على القارىء اكثر من سؤال :

الاول : عن مدى اهمية المرأة في المجتمع ومكانتها الرفيعة فيه حيث دخلت المعبد كاهنة ، او قيامها في تسيير دفة الحكم .

والثاني تضعه في حيرة امام تفجر الحياة في تلك المجتمعات الزراعية وخلال تلك العصور المليئة بالحروب

والاطماع والكوارث الطبيعية ٠٠ أكانت تلـك المجتمعات بدائية حقا ؟ ام ان لها مقوماتها الخاصة من خلال تنظيماتها وشرائعها وقوانينها ونصوصها الادارية ؟

فحينما يطور السومريون او يبتكروا طريقة الكتابة المسمارية ، وحينما يتم دمج مجاميع الالهة المتعددة ليتم التقدم الثقافي للشعوب الواقعة في غربي آسيا ، وحينما تتم كتابة الملاحم والاساطير والمراثي والامثال والحكم بالحروف المسمارية (كتاب الاساطير السومرية) ٠

ويقوم البابليون والاشوريون بتطوير الحياة العامة استنادا الى وضع الشرائع والقوانين التي تخص الحياة لاجتماعية ولاقتصادية ، فأن هذا يعني وجود عقل مفكر آخر مشارك لعقل الرجل او متواجد معه وقربه ، ويأخذ بيده في أوقات الملمات والمحن ويساعده في واقات الحرث والزرع والحصاد وتربية الاولاد ٠

وكتاب الاستاذة ثلماستيان عقراوي (المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين) واحد من الكتب المهمة التي تكشف جانبا من حياة المرأة ، هذا العقل المفكـر ، احوالها الشخصية العامة ، من خلال حياة المرأة الحـرة والامة ، عادات الزواج والطلاق ، الارث والتبني ، والتعرف على الحياة الاجتماعية من خلال المهن التي قامت بها او التي شغلتها ثم اطلاعنا نحن القراء على حياة شهيرات النساء في تلك العصور ٠

يتناول الكتاب ، الوضع الاجتماعي للمرأة من خلال العصور القديمة ويتحدد هذا الفصل بالوضع الاجتماعي لها في عصور ما قبل التأريخ حيث تستخلص المؤلفة ، وضع المرأة القاسي في عصور ما قبل الزراعة بحكم تكوينها البايلوجي الذي يربطها بالحمل والانجاب والرضـاعة والعمليات هذه تأخذ قسـطا كبيرا من قوتها ووقتها في الوقت الذي تفتش عن القوت وتساهم في الصيد لتضمن الطعام والامان لها ولهم (صفحة ١٧) ٠

وبالوضع الاجتماعي للمرأة في العصور التأريخيـة الاولى حيث نجد لها بعض الحقوق والامتيازات بكونها أما ٠ وكان للام مكانة مرموقة في بداية العصر السومري ثم نجد نظاما للاسرة او العائلة السومرية والبابلية متمثلا بالاب وسلطته ٠

وتصل المؤلفة الى حالة الاولاد وخاصة البنات حيث يتمتعن بالمحبة الابوية وبالحقوق والامتيازات المشابهة للصبيان ٠ كما ان العصر السومري القديم كان يقتـرن بالكثير من المظاهر الحضارية ولعل ابرزها هو ظهـور الكتابة في عصر الوركاء الاخير في حدود (٣٥٠٠) قبـل الميلاد حيث دونت حقوق الارامل والايتام والمحافظة على ممتلكات النساء في عصر اورجينا ووثيقة اصلاحاته ٠

اما في العصر الاكدي فقد حصلت المرأة على مراكـز دينية رفيعة وامتلكت الارض وكانت موافقتها ضرورية ومهمة في جميع الاحوال الخاصة ، او في العمل التجاري ٠

ومن هؤلاء (انخدوانا) والدة سرجون الاكدي ، و (انماءنا) ابنة الملك نرام سن كمـا في النصوص المسمارية ٠

ثم تصل المؤلفة الى المرأة في العصر السومري الحديث، حيث تتناولها من خلال الاعمال الكثيرة كالكتابة وبيـع الخمور وتزيين الشعر وطحن الحبوب ، وغزل ونسج الصوف الى العديد من الاعمال والمهن الحرة ٠

وهكذا توصلنا لمعرفة المرأة في العصر البابلي القديم والى موقعها في الشرائع وخاصة شريعة حمورابي والوثائق الاقتصادية والقانونية التي حكمت للمرأة بالعمل والتجارة والاقتصاد كما زالت عنها العبودية في مقدمة تلك القوانين كما وردت في قوانين الملك (اشنونا) والملك (لبـت عشتار) خامس ملوك سلالة ايسن (١٩٣٤-١٩٢٤) قبل الميلاد ٠ حيث كتب شريعته باللغة السومرية رغم ان سلالة ايسـن كانت سامية الاصل ٠ وهذا يـدل على ان السومريين هم من يمثل اغلبية سكان وادي الرافدين ، وجاء في مقدمة القوانين :

ليزيل العبودية التي فرضت ظلما على رقاب اولاد وبنات مدينة نعز ، واولاد وبنات مدينـة اور ، واولاد وبنات ايسن ، واولاد وبنات سومر ، وليعطيهم حريتهم كهدية ٠

ولكن بعض الاختلاف في توزيع الاسرة وشؤونها وسطوة الرجل التي بدت تتضح في العصر الاشوري لـم يمنع المرأة من مزاولتها حقوقها كدائنة وكفيلة وبائعـة ومشترية للاملاك والعبيد كما من شأنها ان تتوكل فـي المعاملات التجارية ٠

وتذكر المؤلفة ان مرد ذلك الاختلاف في تمتع المرأة بحقوقها الى الحروب والانتصارات التي حققتها الجيوش الاشورية حيث خلقت طبقة من أسرى الحـرب والاماء والسرايا اللواتي امتهن مهنة البغاء بسبب الجوع والعوز مما حطّ في مكانة المرأة ٠

ثم تشير المؤلفة الى ارتفاع مكانة المرأة في منطقـة (نوزي) والتي تقـع على مقربة من مدينـة كركوك حيث عثر على اعداد كبيرة من رقم الطين تعود جميعها لمنتصف الالف الثاني قبل الميلاد وهي سجلات شخصية تلقـي الضوء على كثير من المشاكل العائلية ، من وزاج وتبني وارث وبيع وشراء ، تماما مثلما هو متواجد في العصـر البابلي الحديث حيث تمتعت المرأة بحقوقها كاملة من خلال الشواهد والامثلة عن تلك الحالة الاجتماعية مثل نص دعوى تقدمت بها ارملة تدعى (بونانيت) الى قضاة الملك الكلداني نبو نهيد ضد عائلة زوجها المتوفي (راجع النص

صفحة ٤٦) . كما هناك اقوالا شائعة تتحدث عن سلوك المرأة بحيث تأخذ جانبا من نظرة الرجل لها .

يقول الرجل متذمرا من تصرفات امه وزوجته :

« زوجتي في المعبد ووالدتي قرب النهر
وانا اكاد اموت من الجوع »
« المرأة المبذرة في العائلة اسوأ من الشرور »

اما في القسم الثاني فتتناول الاحوال الشخصية للمرأة كالزواج وشروطه والخطوات المتبعة لاكماله ، كرضى الوالدين وتقديم الهدايا ، وعقد الزواج المكتوب ، ثم الطقوس والمراسيم المتبعة . وتشير المؤلفة الى عدة نصوص تتعلق بالزواج وكتابة العقد وهي نصوص مختارة من العصر السومري والبابلي ونص من نمرود وجميعها مثبة بمصادر يمكن للباحث ان يراجعها عن نصوصها الانكليزية . كما تشير المؤلفة الى ما يعتقده بعض العلماء ومنهم الاستاذ كرين كوز وفنكلشتاين من تلاوة بعض العبارات المقدسة او نطق العروس باسم عريسها هو دليل انتخابها له وقبولها به زوجا لها وكلها تدخل ضمن الطقوس والمراسيم كذلك النص المتواجد في ملحمة كلكامش حين تخاطب عشتار كلكامش :

تعال يا كلكامش وكن عريسي
تعال وامنحني ثمرتك
فتكون انت زوجا لي واكون انا زوجة لك .

وهذه اضاءة جديدة تسلطها الاستاذة ثلما على بعض المقاطع من ملحمة كلكامش وتدخل الشروحات الجديدة لبعض احداث الملحمة وكذلك للاساطير الاخرى الزاخرة ببعض هذه المقاطع مثل اسطورة الاله نركال والالهة

ارشكيجال تخاطب ملكة العالم السفلي حبيبها :

(عسى ان تصبح زوجا لي واصبح
انا زوجتك ، ولتكن انت السيد واكون
انا السيدة)

لقد مر مجتمع وادي الرافدين بسلسلة متلاحقة ومتلاحمة من القوانين والاجراءات التي حافظت على العائلة وصانت كرامتها وكرامة المرأة بصورة خاصة ومنها :

الزواج الناقص وفسخه ، عدول الزوج عن اكمال الزواج الناقص . فسخ الزواج بسبب وفاة احد الزوجين .

الزواج الكامل . الزواج برضى الطرفين او الزواج بالمعاشرة واثار كل هذه الاحوال الخاصة بالمجتمع وتكوينه استنادا الى اراء العديد من اساتذة تأريخ العصور القديمة وفرضياتهم المستندة الى نصوص القوانين التي شرعها اشنونا وحمورابي وبعض الالواح الاشورية .

تم تفرد المؤلفة فصلا خاصة للامة في مجتمع وادي الرافدين وذلك لاختلاف حقوق الاماء وحقوق اطفالهن عن حقوق النساء الاحرار متوصلة الى المصطلحات الخاصة بالعبد والأمة ومصادر الرق واسرى الحرب وصولا الى قوانين خاصة بها وبهم من انكسار رابطة البنوة الى بيع الاطفال اثناء الازمات الاقتصادية ، وبيع النفس في حالات الفقر والجوع ، وكذلك العجز عن وفاء الديون كما تشير المادة (١١٧) من شريعة حمورابي حول تحديد مدة العبودية بثلاث سنوات ولم تطبق هذه المادة بحذافيرها .

وعلى العموم ان المرأة في المجتمع العراقي القديم كانت تتمتع بواجبات كبيرة ، كما ان لها حقوقا حصلت عليها ضمن عمليات تشريعية ولكن تلك الحقوق والواجبات لم تكن في يوم ما كمركز الرجل الذي كان يحتل دائما مركز السيادة في المجتمع ، ولكن من خلال وجود المرأة في العمل وواجباتها في البيت والمعبد ، وفي الادارة والحكم والقضاء ، وفي مجال الطرب كالعازفات في الاحتفالات الدينية والمغنيات في مراسيم وخاصة مراسيم رأس السنة البابلية والتي تستمر أحد عشر يوما تثبت هذه الخاصية التي حصلت عليها المرأة او امتلكتها من خلال كفاحها الحياتي المستمر . ثم تشير المؤلفة الى وجود نساء مجتمع قديرات في حضارة وادي الرافدين منهن بو آبي (شبعاد) و (ارنون) ابنة اورلما حاكم مدينة اومستاو (انخيدونا) ابنة سرجون الاكدي و (انمن) ابنة الملك الاكدي نرام سن ، والى اميرات سلالة اور الثالثة وصولا الى سومورامات (سمير اميس) الاشورية .

تقول المؤلفة :

لقد حاولنا في هذه الرسالة ان نهيء صورة واضحة عن حالة المرأة في حضارة وادي الرافدين في الفترة المحصورة ما بين بداية الالف الثالث قبل الميلاد وسقوط الدولة الكلدانية عام ٥٣٩ قبل الميلاد .

هذه نظرة سريعة في كتاب (المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين) لمؤلفته الاستاذة ثلما ستيان عقراوي .

لقد حاولت ان اعرض مادة هذا الكتاب القيم والمهم وان اوصلها للقارىء ليكون على بينة من وجود كتاب غزير في مادته يتناول وجود المرأة في تلك الحضارة العراقية الاولى وان انبه اليه ، لا ان اتناوله ناقدا لكوني لست بذي اختصاص .

حنين واخز لا ينضب ـ ويرى اخيرا ان ـ سالنجر ـ بخلقه شخصية ـ هولدن كولفيلد ـ استطاع ان يجعل هذه الشخصية تحتل مكانها الى جانب الوجوه الخالدة في ادب بلاده ، الى جانب ـ هاكلبري فن ـ ، و ـ جين غانت ـ او غاتسبي العظيم(٦) .

(١) ولد سالنجر في نيويورك عام ١٩١٩ . نشر في بداية حياته الادبية بعض القصص القصيرة وقد جمعها في كتاب ـ تسع قصص ـ روايته ـ حارس الشيلم او الحارس في حقل الشوفان صدرت عام ١٩٥١ اما روايته ـ فراني وزووي ـ فقد صدرت عام ١٩٦١.

(٢) مقال ـ سالنجر والمراهق المتمرد د . رمسيس عوض . مجلة الفكر المعاصر العدد ١٩٦٩/٢٣ .

(٣) مقال ـ سارتر والرواية الوجودية د . امين العيوطي ـ مجلة الفكر المعاصر العدد ١٩٦٧/٢٥ .

(٤) المصدر السابق .

(٥) مقال سالنجر والمراهق المتمرد (المشار اليه) .

(٦) مقدمة بقلم ـ جان لويس كورتيس . كتاب تسع قصص لسالنجر ترجمة ملك ابيض العيسى .

كتب

مقهى الباشورة

□ قصص : خليل السواحري

□ نقد : ابراهيم خليل

« تتميز مجموعة » مقهى الباشورة « لخليل السواحري دمشق ١٩٧٥» عن غيرها من النتاج القصصي الفلسطيني بانها تجمع بين طابعين للعمل الادبي هما : طابع الوثيقة ، وطابع النبوءة . في وثيقة لانها كتبت في بحر سنتين من الاحتلال ، سجل فيها الكاتب ، بعدسة المصور اليقظ كل مايجري على الساحة الفلسطينية من صراع .. ومقاومة .. وتحولات اجتماعية .. وردود فعل تجاه ما يمارسه الاحتلال من تهويد .. واستيطان واستيعاب .. بصورة قل أن نجدها في المجاميع القصصية الفلسطينية .

وهي نبوءة لما عبرت عنه من رؤية مستقبلية لواقع الصراع وسيرورته .. واستكشافها لحركة الواقع ، وما تقوده اليه ، من تحول حتمي نحو الثورة على الاحتلال .. وبشرت ، كذلك ، بالانتصارات التي تحققها الجماهير عليه في شتى الميادين .

ولأن هذه المجموعة تعرضت لضروب من القول ، بين مادح وقادح ، من غير تعليل ولا تحليل ، يرقى الى مستوى النقد الموضوعي ، فقد شئنا ان نلم بها في هذه الدراسة ، طامحين الى تعبيد الطريق امام القارىء ليقف بنفسه على اهمية هذه المجموعة القصصية .

نؤكد ، مرة اخرى ، ان هذه المجموعة تشكل وثيقة ادبية طازجة قدت من زمن الاحتلال الصهيوني عام ١٩٦٧ . ولذلك فان عطانة الدم ، ورائحة البارود ، تواجهان القارىء رغم تنكب الكاتب عن اللفظ فيما يتعلق بالحرب والجراح والدمار والموت .. وبرغم ان الكاتب لا يتطرق للحرب والمعارك والعمليات العسكرية ـ كما فعل اقرانه، رشاد ابو شاور مثلا ـ الا انه ، في الوقت نفسه ، يمد خيطا يصل القارىء ، في اي زمن ، واي مكان ، بالحدث في زمانه ، ومكانه ، المعنيين .

يستطيع القارىء ـ مثلا ـ ان يعد هذه المجموعة ،مرجعا يرسم له تلك الاجواء التي خيمت على منطقة القدس بعد حزيران ١٩٦٧ ، بكيفية لا يستطيع ان يجدها في مرجع آخر ، صحفيا كان او تاريخيا او ادبيا او سياسيا . لانه ـ علاوة على تسجيله الدقيق .. الواقعي ..الثري.. لكل ما حدث في ذلك الجزء المحدود جغرافيا ـ منطقة القدس ـ وزمنيا : السنتان الاولى والثانية من الاحتلال ـ حاول أن يقدم لنا كل شيء من خلال نظرة شمولية للنموذج الفلسطيني .

ولهذا نجد في القصص تنوعا بيّنا ، ظاهرا ، في النماذج ، سواء من حيث المنشأ الطبقي ، او من حيث المواقف التي تتخذها الشخوص، نجد النموذج الفلسطيني المهزوم سواء من الطبقة الكادحة ، او من البورجوازية التجارية ، او العقارية ، ونجد النموذج المتحول ، من الطبقات المختلفة . وكذلك النموذج الثوري . وسنرى من خلال استعراضنا للنموذج البشري في المجموعة ان الكاتب لم يضع شخوصه في دائرة التنميط ، بل تناولهم ، كشخوص من لحم ودم ، يتصرفون على مسرح القصة كما يتصرفون في الحياة ، فعلا .

النموذج الفلسطيني

تعد شخصية عطا ابو جلدة البطل الرئيس في قصة اول يوم نموذجا للشخصية الفلسطينية ذات الموقع الطبقي التحتاني . فهو عامل ، ومسكين ، لذا ، يكون باستمرار عرضة لسخرية كل من الخباص ، والمختار ، ويصفونه بالبغل تارة ، وبالغبي طورا . وما ذنبه الا ان له رايا مخالفا لاراء الآخرين النابعة من تقريرهم لمصالحهم الانانية الفردية .

انه ـ رغم واقعه الطبقي المسحوق ـ يرفض الوجود الصهيوني باصرار ، من خلال ما يرمز به لهذا الوجود ، كالوثائق التي يصدرها مجبرا عرب فلسطين على تسلمها « الهويات » . وفضلا عن ذلك فانه رغم نفاذ قوته اليومي يرفض شيئا آخر ، هـو العمل لدى الشركات الصهيونية وعندما يضطر اضطرارا لا قبل له برده ، يفكر في العمل اسبوعا ، والانقطاع بقية الشهر . فالمقاطعة اسلوبه الممكن لمواجهة الاحتلال .

فمن خلال هذا النموذج ـ التحتاني ـ يصور الكاتب موقف شريحة اجتماعية من الاحتلال عقب حزيران عام ١٩٦٧ مباشرة . فمنذ البداية يفاجأ البطل بهدم الدور الواقعة قرب ساحة البنك البريطاني ، كما يفاجئه هدم السور الذي كان يفصل القدس القديمة عن الجديدة . ومن المفارقات المدهشة ان النمـوذج نفسـه كان يتمنى سابقا زوال هـذا السور ، وتوحيد المدينة ، ولكنه الآن يتألم لزواله ...

على ان النموذج القصصي ـ هنا ـ رغم انه صامد، لابالمهزوم هزيمة مطلقة ،. .ولا بالثوري الذي يرفعراية المقاومة المسلحة ، فانه يظل صورة صادقة ترمز لطبقة اجتماعية كان لها موقفها مما يجريعلى الارضالفلسطينية المهـددة بالتهـويد .. والاستيطان .. والتشغيل .. والاستيعاب .. موقف يتناقض مع الذين خدعوا بالوداعة المصطنعة من طرف الاحتلال ..

واذا كان عطا ابو جلدة وثيقة بشرية ، تسجل حدثا واقعيا ، مئة بالمئة ، من خلال رؤية آيديولوجية ، طبقية، شاملة ، فان المختار في القصة التي تحمل هذا العنوان تضع الصورة بالمقلوب .

فهـو نموذج للشخصية الفلسطينية ذات المـوقع الطبقي الفوقاني . انه يمثل رمزا من رموز السلطة ،بل ان هـذا الرمز السلطوي يتقن اسـاليب المنـاورة ، الانتهازية ، ويعرف تماما من اين تؤكل الكتف . كما انه حذر جدا . سيما من اولئك الذين يتصيدون في المياه العكرة . وتبعا لذلك فان موقعه السلطوي لايتأثر بمجيء الغزاة . بل يستطيع ، بحنكته ، ومشاوراته الانتهازية ، المحافظة على ذلك الموقع الذي وصل اليه بالاسلوب ذاته.

واذن ـ فان المختار سالم الزرزور لا يتورع عن الذهاب للقدس لتسليم خاتم المخترة الجديدة .

ويعتقد بأن الاحتلال حقيقة قائمة ، ويجب ان يسلم بها الاخرون ، ان المختار يمثل ـ كما نرى ـ تلك القيادات التقليدية التي لم يتغير عليها اي شيء . ونراه يستمريء المكاسب الجديدة : مئة ليرة اسرائيلية في نهاية كل شهر . وتزداد طبقات الشحم على كرشه السمين . ولكن سالم الزرزور يدفع الثمن حين يفلح الثوار في القاء القبض عليه، وتصفيته جسديا .

وقد يتسآل القراء ، « لماذا يصور الكاتب مثلهذا الشخصية السلبية العميلة ؟ الم يكن خليقا به ان يتجنب مثل هذه الشخوص ؟ . والحق ان الكاتب يريد ان يعطي صورة شاملة لمواقف الناس على اختلاف مسـتوياتهم الطبقية ، وابعادهم الاجتماعية . وفوق ذلك فان ظهور هذا النموذج بعيد النكبة مباشـرة ، كان ـ على قلته وندرته ـ ملفتا للنظر ، لما يترتب على ظهوره من اخطار تحيق بالمقاومة السرية للعدو .

فلو ان الكاتب اقتصر على النموذج الايجابي ، الثوري مثلا ، لظلت الصورة ناقصة ، فالقصص تكمل بعضها بعضا من خلال التنوع الخصب في النماذج المعطاة .

ان النموذج في قصـة « في الطريق الى القدس القديمة » لا يختلف كثيرا عن عطا ابو جلدة . فهو من موقع طبقي تحتي ، ولكنه ـ فجأة ـ يجد نفسه تقتحم عالما جديدا ، عالما بورجوازيا .. يكاد يحس بأن كل شيء فيه غامض ، معقد ، عصي على الفهم . فهـو يتعرف بانتقال من قرية في الضفة الغربية للقدس المحتلة منذ عـام ١٩٤٨ على بيئة حضارية جديدة صارخة بكل ماهو غريب.. انه يصور المسافة بينطبقته الكادحة وبورجوازية الاحتلال الصهيـوني ، ذروة البورجوازيـة الاوربيـة والامريكية .

ان هـذا النموذج مهزوم حضـاريا ، ومهـزوم آيديولوجيا ، لماذا ؟ .باختصار ، لانه ساذج وسطحي ، وهـو من افرازات الظروف السائدة التي تجعل من الطبقة الدنيا عديمة الوعي بما يجري في العالم .

نموذج آخر ، يمتاز بالسذاجة نابعة من واقعـه الطبقي ايضا . هذه السـذاجة تجعله ينخـدع بالكلام المعسول ، الذي يزينه له المختار واشباهه من رمـوز سلطوية ، متهرئة .. تذهب به سذاجته الى الاعتقاد بأن لا علاقة لابناء طبقته بالسياسة : « مالنا وللحكومة ؟ » .

هذا السؤال الذي يتردد غير مرة في نفسه لايلبث ان يتداعى . فالتراكمات الاجتماعية والاقتصادية التي حعلت من « سلمان الهرش » و « حليمة » زوجته و « سعدية » ابنتهما ، اشخاصا لا مبالين بالسياسة ، تمحي امام تفجر الواقع ، وانكشافه عن وعي جديد .

فالنماذج البشرية في القصة « نفس تمباك » تقع عليها اضواء التحول الذي جاءت به الظروف الجديدة . صحيح ان تثوير الفلاح لا يتأتى - حتما - بعوامل خارجية ، من طرف العدو الطبقي . ولكن ، ايضا ، لا احد ينكر ما يترتب على التراكم الكمي من تحول كيفي : « اتقو الله يا عالم . هل الذهاب الى القدس تدخل في السياسة؟!! « ثم انهم هم الذين جاءوا للقدس ولسنا نحن الذين اخذنا بلادهم » .

ان التحول يبدأ مع الشخصية عندما يحدد سلمان الهرش موقع المختار وامثاله من قضية الصراع الصهيوني الفلسطيني : « يامختار ان اشكالك حرام يعيشوا . يا رجل . اذهب الى القدس وانظر الى السجون المليئة بالناس »

وتعلو نغمة الثورة لدى الشخصية عند المقارنة بين هواجس المختار الذي يحلم باستمرار الاوضاع ، وهواجس الازعر ، والفار ، المندهشين من اللهجة الجديدة لحديث سلمان الهرش .

ويزداد هذا التحول وضوحا ، وقوة ، عندما يحدث الكاتب انفجارا على مستوى العائلة لان حليمة زوجته ، بدات تشك فيما يزعمه المختار من ان اولاد المدارس « زعران لانهم يتدخلون في السياسة » .

لقد امحت - اذن - علامات فقدان الوعي ، وحلت محلها بشائر الوعي الجديد ، بالواقع الجديد ، والسعي لتغييره .

من الفئات التي انتعشت اقتصاديا بعد الاحتلال قطاع التجار سيما أولئك الذين يتعاملون بتقديم الخدمات العامة كأصحاب الفنادق والمطاعم والمقاهي وما شابه ذلك .

و « ابو بلطة » صاحب قصة « مقهى الباشورة » من الشخصيات التي اختارها الكاتب لتمثيل هذه الفئة الاجتماعية فهو صاحب مقهى في سوق الباشورة - احد اسواق القدس القديمة - كان على وشك الافلاس قبيل الاحتلال ، الا ان تنشيط الحركة بمجيء افواج من اليهود ، سواحا كانوا أو جنودا ، ساعد على تحسن دخل مقهاه تحسنا بارزا . فاصبح ابو بلطة « معلما » ينعم بالراحة فيما يقوم العمال بتقديم الخدمات ، وليس عليه الا جمع الارباح .. كل مساء .

بل اخذ ابو بلطة - فوق ذلك - يتفنن في ارضاء الزبائن ، فيجلب الكثير من انواع المرطبات ، والمشروبات ، التي لم تكن تدخل مقهاه من قبل . وكل هذا يرمز الى تحول جديد في شخصية ابي بلطة . ذلك الرجل الذي تناسى ايام الجدعنة قبل ١٩٤٨ ، واصبح على وشك القبول بالواقع ، بل الدعوة لاستمراره ، لولا ان تناقض البورجوازية الوطنية مع الاحتلال لابد ان يسوقها - حتما - الى صدام معه .

فها هي بلدية القدس ترسل له الاشعار بعد الاشعار لدفع الضرائب : « ثلاثة آلاف ليرة اسرائيلية دفعة واحدة » . وها هو يرفض الدفع ليتضاعف المبلغ ، فتلجأ البلدية الى التهديد باغلاق المقهى .

وعندما يعرض عليه الاستاذ سعيد فكرة الاضراب الجماعي من طرف التجار ، واصحاب المحلات ، يرتاب من جدوى ذلك .

- الاضراب ؟ ليس سهلا على الاطلاق . من الذي يجرؤ على ذلك ؟

ويكفر ابو بلطة بخيرات الاحتلال من جديد .. « لو ظل الواحد في فقره اهون الف مرة » . وهكذا يبدأ التفكير بالحل .. الاضراب ؟ عدم الدفع ؟ الانتظار ؟ ! وفي ساعة متأخرة من احدى الليالي يكتشف ابو بلطة ان المقهى اصبحت محششة وعندما يبصر احد الصهاينة يخرج الحشيش من جيبه ليدسه في يد آخر .. تعود اليه الجدعنة .. وتقفز الى ذهنه عبارة الاستاذ سعيد .

- ماذا تخسرون لو اضربتم ؟

- نعم . ماذا تخسر ؟ لا شيء .

وفي تلك اللحظة يلد القرار ! .

ان هذه الشخصية ، على ما فيها من سمات حقيقية ، صادقة ، صدق الواقع نفسه ، لتبين انه حتى الشخصيات البورجوازية المستفيدة من الاحتلال ، ولو صوريا ، لابد ان تصطدم بالواقع الجديد . وان المسألة مسألة وعي ، وتحديات ، وها هي تستجيب للواقع ، فتسمو على نفسها ، وعلى مصالحها الذاتية ، حتى لو كانت مدفوعة بعوامل خارجية .. كالضرائب .

مرة اخرى نلتقي في نفس المقهى ، مع شخص آخر ، هو فرج الهمشري .. بطل القصة التي تحمل هذا الاسم . فهو نموذج مسحوق ، ومن خلال عمله كحارس ليلي للحوانيت في سوق الباشورة يتعرف على ما يجري ، وفي ذهنه تنعكس صور شتى من التغييرات التي اجراها الاحتلال سواء على معالم المدينة او في الناس .

وهذا نموذج يمثل الشخصية الفلسطينية المهزومة خير تمثيل ، فهو مهزوم بفضل السجايا التي يتحلى بها كرجل مستضعف ، اخذت منه الشيخوخة مأخذا كبيرا ، حتى لقد اصبح في الايام الاخيرة عاجزا عن القيام بمهمته .

ولقد فكر جديا بترك هذه المهنة التي لاتناسب قواه الخائرة . « الله يخلصنا من هذه المهنة على خير ! » .

ويحلم بان يعمل ، عند تخلصه منها ناطورا في حدائق المتحف ، ويزيدنا الكاتب شعورا بتعاسة هذا المخلوق ، وهزيمته من خلال السجائر التي يتعاطاها ، فقد اصبح لا يتعاطى الا الهيشي ، مع انه ضار بصحته . ويبصق على الدنيا كلما رآه في العلبة . اما سجائر اللولو الرخيصة فقد اصبحت بالنسبة له غالية الثمن جدا .

وعلاوة على اشمئزازه من مهنته ، وتقززه من سجائره التي يتناولها مكرها ، فقد كان اسوا شيء بالنسبة له حرمانه من الاستمتاع بالجلوس في المقهى حتى وقت متاخر من الليل .

ولكن هذا النموذج المسحوق ، التعيس ، المهزوم ، يقوده حظه دون أن يدري ، الى ان يكون موزعا لمناشير الثوار . اذ يعثر عليها ، ويبدأ بجمعها ، فتلقي عليه عصابات الاحتلال القبض ، وتسوقه للسجن فالتعذيب . .

وما دام قدره هو الذي ساقه لهذه المهنة ، فان قدره هذا يحدد له موقفه من اولئك الاشخاص الذين يطبعون المنشورات ويوزعونها .

ان هذا النموذج مهزوم منذ البداية وحتى آخر الشوط . ولكن ، هل انعدمت لديه امكانية التحول ؟ . طبعا لا ! . فمن خلال تفكيره بماضيه ، والتخلي عن مهنته ، وحلمه بأن يغادر السجن ليقوم بتوزيع المنشورات ، كل ذلك يؤكد حقيقة ، وحجم القوة الكامنة في نفسه « وانها تستطيع تنويره رغم عجزه ، وانسحاقه . والملاحظ ، انه — فكلما ابتعد الكاتب عن الخط الساخن لازمة الاحتلال ، والمواجهة ، اقترب بنا من نموذجه الايجابي ، النموذج الثوري .. الذي لا يكتفي بمراقبة مايجري ، ولا يكتفي بالمواجهة السلبية والصمود ، بل يتطلع للمستقبل ، ويسعى لتشكيله ضمن اطار جماعي ، ورؤية واضحة .

النموذج الثوري الفلسطيني

ام احمد ، المراة الوحيدة التي تلعب دورا رئيسا في قصص مقهى الباشورة ، « المتفرجون » تحتل المكانة الخاصة بالنموذج الثوري . اما الراوي ، فبرغم انه يملأ القصة بالحركات ، والتساؤلات ، والتفاصيل الزائدة ، والتعليقات الهامشية ، الا ان دوره لا يربو على دور العاطل الذي لاهم له سوى التفرج ، والعبث ، والفضول الزائد.
على أن هذا الدور ، برغم هامشيته ، رسم لنا بوضوح كبير شخصية ام احمد ، بخفاياها ، وملامحها الظاهرة .
ان الغموض المحيط بشخصيتها ، والنهاية التي آل اليها استقصاء الكاتب لخفايا هذا الغموض ، تؤكد الصفة الثورية والريادية لها . فهي ترمز الى قطاع من المناضلين السريين الذين يقاومون الاحتلال من خلال تنظيم سياسي يتحرك ويعمل تحت الارض . .

ولهذا فان ارتال العاطلين ، من امثال صاحبنا الراوي ، لم يستطيعوا التكهن بما عسى ان يفعله هذا الجيش السري من المناضلين . ولهذا فالشكوك تذهب بهم كل مذهب . ان صاحب البيت — وهو الملاك العقاري المشغول بجمع الايجارات عند نهاية كل شهر ينسج حول المراة ، المناضلة ، مايشاء له خياله من فنون الاباطيل . ويشير اليها بأصابع الاتهام والريبة ، مادام لايدرك مغزى الاجتماعات التي تعقد في حجرتها ليلا .

هذه الاشاعات — في الواقع — تلاحق الكثيرين من المناضلين الحزبيين حين يبدأون العمل في وسط اجتماعي لم تنضج ظروفه الموضوعية بعد . ولم يتهيأ للانطلاقة الثورية .

والقاص يكشف عن ذلك بذكاء . اذ انه لم يحاول ان يدس انفه مباشرة ليقول لنا ذلك . وانما جعل الامور تتكشف تكشفا تدريجيا من خلال مايجري . من خلال ما ينعكس من انطباعات في ذهن المتفرج الفضولي الذي لايكل ولا يمل من الملاحقة والمراقبة .

وهكذا فان ام احمد ، ذلك النموذج النسائي المنفرد في المجموعة ، يعطي الامثولة للشخصية الثورية الرافضة للاحتلال رفضا عمليا سواء من خلال التنظيم السري ، واللقاءات السياسية الليلية ، او طبع المنشورات وتوزيعها ، وحتى من خلال تنظيم المظاهرات ، وقيادتها ، ورفع اللافتات ، والمناداة بالشعارات الثورية : « المجد والخلود لشهدائنا الابرار » **يسقط الاحتلال » انسحبوا من القدس ايها الغزاة » . « القدس عربية وستبقى عربية » . الخ ..**

ولم تكن هذه الشعارات تنويعات هامشية على معزوفة الغضب والثورة على الاحتلال .. بل جاءت جزء لا ينفصم من الحدث . لقد جرد الكاتب هذه الشعارات من المباشرة .. وجعلها تحتل مكانها المناسب من التعبير القصصي .. المكثف .. البعيد عن التقرير .. لأنه جاء في صميم التشخيص .

واخيرا ، قدمت ام احمد روحها ، بعد ان ضحى ولدها بنفسه ، من اجل تحرير الارض الفلسطينية ، والانسان الفلسطيني .

وعزيز الهشلمون — بطل : « الرجال مروا من هنا » نموذج ثوري آخر . ولكنه نموذج مختلف عن ام احمد . فهو نموذج للثورة العفوية حين تجتاح مواطنا فلسطينيا

فهو عامل في احد الافران التي يمتلكها بورجوازي هــو فؤاد افندي . ولا يستطيع ان يقوم بأي عمل آخر. له ذكريات في افران اخرى بحيفا قبل عام ١٩٤٨ . والان يقيم في حي حطة من القدس القديمة ، ان لديــه مــن السجايا والخصال ، مايجعله فلسطينيا صحيحا . ذات مساء مر عليه ثلاثة من الرجال يعتمرون الكوفيات ، وقدم لهم خبزا ، وشايا ساخنا . وساعدهم في تبديل العملة ، ودلهم على طريق لبني صمويل . (مستعمرة صهيونية) . فعل كل ذلك وهــو يعرف مدى خطورته . وكان يعتقد ان احدا لن يشي به . وسيبقى الامر سرا . وبكل بساطة وشى به صــاحب الفرن . لان هــذا الاخير كان ينوي التخلص منه دون ان يدفع له التعويضات التي تترتب على الفصل التعسفي . اســلوب من اســاليب الطبقة المستغلة حين تريد هضم حقوق العامل المسكين . وهــو اســلوب جعلها على وفاق مؤقت مع الاحتلال برغم تناقضاتهما الكبيرة .

ثم يزج الاحتلال بعزيز الهشلمون في زنزانة انفرادية .. وهنا تتجلى الطبيعة الثورية للنموذج ، فيصمد في وجه جلاديه ، ويرفض الاعتراف كما يرفض الادلاء بأية معلومات رغم وجبات التعذيب التي تتكرر كل يوم ، بل وفي كل ساعة . ويصمد في السجن مع انه يدرك تماما بأن عائلته ستموت من الجوع اذا لم يخرج ويســتأنف العمــل .

ان هــذا النموذج ، مع تفرده في القصص ، لهو يرمز الى الآلاف من المناضلين الذين يدفعون ضريبة الثورة داخل السجون الصهيونية بعد ان دفعوا من دمائهم في العمليات التي قاموا بها ضد الغزو لبلادهم .

ومن تحصيل الحاصل : ان المجموعة حافلة بأنواع متعددة من الشخوص تعكس تنوع المواقف التي برزت بعــد الاحتلال في المناطق الفلسطينية وخاصــة محيط القدس . فهي نماذج شاملة وهذه سمة العمل البانورامي الذي يريد ان يكون شهادة للتاريخ .

الصــبغة الفلسطينية

ولكن الصفة الشمولية للشخوص ليست هي الطابع المميز للنموذج الفلسطيني في « مقهى الباشورة » بل هناك صفة اهم ركز عليها الكاتب ، واكدها توكيدا شديدا وهي الصبغة الفلسطينية . وربما كانت هذه الصبغة هي الظاهرة اللافتة في القصص .

وتؤكد بدورها الطابع الوثيقي لها .

فالاديب ، عموما ، يحرص على ابراز النواحي المحلية في قصصه وشخصياته . وبقدر ما تتجسد هذه النواحي تتحقق شخصية البيئة في ادبه . ان البيئة الفلسطينية عامة – ومنطقة القدس على وجه الخصوص – تواجهنا بحدة اينما تجــولنا في مقهى الباشورة . فما هو السبب؟.

يقودنا الجواب على هذا السؤال الى صميم التكوين القصصي او البنية فالشخصية لدى الكاتب تبــدا من الاسم ، او الكنية ، او اللقب . ولا يستفاد من اسلوب الكاتب انه يعمد الى الفولكلور ، فهو لايضع هذه البدايات في مناخ تجريدي ، تصنيفي ، شأن الباحث الفولكلوري، وانما تتولد في القصة بطريقة منسجمة مع الخلق العضوي للشخصية .

فأسم البطل ، او كنيته ، او لقبه ، مطابق لتكوينه الطبقي او الثقافي او العضــوي . فعطى ابو جلدة ، او سلمان الهوش ، او ابو بلطة ، او فرج الهمشبري ، او الازعر ، او الفار ، وغيرها من اسماء وكنى والقاب ، لا تكتفي بالقاء الاضواء على الشخوص ، بل تضيء الحياة الداخلية لها فاذا انتقلنا من ثمة الى الخطوة التالية ، وجدنا الكاتب يحرص تماما على طرح شخصيته في دائرة السؤال الفلسطيني . ثم يطرح هــذا السؤال بلغة ثالثة تمزج الفصحى بالدارجة ... فتزيد من تحديد اطارها البيئي وابرازه .

وليس هــذا بالامر الجديد ، ولا بالامر الذي ينفرد به القاص ، لان جل القاصين الواقعيين يبنون عالمهم من فتات الواقع نفسه ، حتى ذلك الواقع المستمد من لغة الحــوار ، واسلوب السرد .

ومع ان اللغة الثالثة ، العامية المعربة اعرابا كاملا ، تضع الشخصية في اطارها البيئي .. فقد زاد الكاتب عنصرا آخر هــو المثل الشعبي . ويخالف الكاتب هنا اسلوب الباحث الفولكلوري .. فهو يجريها على اللسان او في الســرد ، مجرى الحديث الحيوي الــذي يفصح عن مزاج الشخصية وتقلباتها والتيارات العاطفية والفكرية التي تمــور داخل ملامحها الخارجية .

ان الطابع الفلسطيني الفلســــفي للشــخصية في القصص يقوم على هذه الركائز الكبيرة ، عــلاوة عــلى آلاف التفاصيل الصغيرة ، المدروسة بدقة وعنايــة ، والمنتشرة على طول القصص وعرضها ، مجسدة هـــذا النموذج .

ان هــذه القصص لا تستمد واقعيتهــا من مفهوم مدرسي كلاسيكي ، ولا من قيم وتقاليد ادبية راســخة الجذور ، بل من اخلاصها الشديد للواقع ، ولصوقها به لصوقا يجعلها وثيقة مستمدة منه ، وشاهدة عليه .

فجميع الحكايات فيها تدور حول احداث وقعت فعلا . واكثر من ذلك ، فانها ، مجتمعة ، تشــير الى اجراءات استيطانية ، وتهويدية ، والى اساليب مقاومة سلبية ، او مسلحة ، ماتزال قائمة . وان له الفضل في التنبيه اليها فور وقوعها . مع ما صاحب هذا التنبيه من نظرة تحذيرية مستقبلية ، ومن تنبؤ بحتمية التحــول الجماهيري ..

فأي قارىء ، عندما يقرأ قصة « أول يوم » أو « مقهى الباشورة » أو « فرج الهمشري » أو «المتفرجون» يتذكر احداثا دارت حولها القصص . مثل عملية تغيير معالم القدس ، وكذلك الاضراب الذي شنه تجارها احتجاجا على ضريبة مايسمى ببلدية اورشليم . كما يذكر ايضا المسيرات النسائية التي خرجت فعلا من المسجد الاقصى عشية الذكرى الثانية لعدوان حزيران المشؤوم. فهذه النزعة التاريخية في القصص جعلت منها اشبه بقصاصات من جرائد ، صورت في بحر سنتين من الاحتلال يضاف الى ذلك ان الكاتب لم يجرد الواقع التاريخي من ابعاده السسولوجية . فقد تناوله في ضوء المنهج الديالكتيكي .. مما عمق فهمه لابعاد العملية التاريخية التي تدور حولها القصص .

فما من قصة الا وتعزف على الوتر الطبقي .

وهذا الشيء اوضحناه في الحديث عن النموذج البشري ، ولا بأس ان نكرر الاشارة لبعض الملامح . فعندما يتناول الكاتب شخصياته لايعزلها عن وضعها الطبقي ، ومن ناحية اخرى فان مرافق هذه الشخصيات تنسجم مع تكوينها هذا ، او تتحول تبعا لانسلاخها عن المنشأ الطبقي انسلاخا ينقلها الى موقع مضاد : كالهرش مثلا . الازعر والفار في قصة « نفس تمباك » وكذلك المعلم « ابو بلطة » في قصة مقهى الباشورة الذي ظلت مواقفه منسجمة مع طبقته في القبول والرفض .

ومع ان الكاتب غذى واقعية القصص بفيض من الركائز والمقومات الا انه زاد على ذلك تمسكه بالقالب المألوف لفن الاقصوصة . فبناء القصة رغم خضوعه لاساليب التنميق والتزويق القصصي فانه لا يشذ عن المألوف لدى القارىء البسيط والعادي .

صحيح أن الكاتب لا يتبع السرد الترتيب الذي يقص عليك الحكاية قصا متسلسلا وانما يقدم ويؤخر ، يحلل ويصف ، وفي الوقت ذاته ، يبتعد عن ضبابية الاشكال المستجدة في القصص ، وينأى باعماله عن رموزية القصاصين الامعقولين . وبذلك يحافظ على همزة الوصل بينه وبين القارىء ، ويمد اقاصيصه بتيار جديد من الالفة والواقعية والغنى الشاعري . والاسلوبي .

ملاحظة اخيرة

ومما يكتشف القارىء ، لدى الوهلة الاولى ، شيوع السخرية في قصص المجموعة . ولا يوجد كاتب فلسطيني استطاع أن يضمن قصصه الواقعية سخرية لاذعة كما فعل اميل حبيبي ومؤلف هذه المجموعة .

والسخرية — هنا — تخدم مسألة فنية ملحة . وهي تبسيط النموذج الفلسطيني اكثر فأكثر ، حتى يتكهن الكاتب من تلمس التيارات السفلى في التركيب الطبقي للمجتمع . وهذا ما قصر في فهمه بعض من تعرض للمجموعة بالنقد والتقويم . وهذا ايضا ما فهم خطأ على انه عناية بالسذاجة .

ولكن — في الوقت نفسه — لا يعيب القاص أن يعني بالسذج من البشر ، فجل الشخصيات التي حفلت بها قصص غوركي ودستويفسكي وغوغول ، وحتىتشيخوف وموبسان ، كانت من الشخصيات الساذجة .. بل البلهاء احيانا . لان القيمة الادبية لا تنبع من كون الشخصية ساذجة ، أو غير ساذجة ، بل من كيفية تصوير الكاتب لهذه الشخصية والشيء الذي تتصف به .

والسذاجة في قصص مقهى الباشورة انطباع يتكون نتيجة السخرية المرة الطاغية على نهج الكاتب في تصويره للشخوص ، فالمؤكد أن الكاتب تعمد تبسيط الشخوص كما قلنا ، لتوكيد صنعتهم المحلية والطبقية معا .

فأبو جلدة ، ابو بلطة ، او الهرش ، او الهمشري ، او علي الجمار ، او المختار واية شخصية اردنا ، انما تتفسر سذاجتها من خلال وضعها الاجتماعي . ولو ان الكاتب تعمد أن يحصر نفسه في اطار الشخصيات العاقلة الذكية المثقفة لما استطاع ان يكشف عن الصبغة المحلية لها .. ولا عن وضع طبقي تحتي .. وفوق ذلك فأن طبيعة السرد الذي يتكون من لغة ثالثة ومثل شعبي وكاركاتير فني في رسم الوجه والملامح لا يمكن ان ينفصل عن السخرية . وكل من اتبع هذه الطريقة — كاميل حبيبي او يوسف ادريس — لابد ان نستشف في قصصهم هذه النغمة العالية من السخرية .

فالسخرية — باختصار — عامل من عوامل القوة في المجموعة . لانها — اولا — زادت من الطابع الواقعي للقصص ، ولانها — ثانيا — خففتمن أثر الرتابة في السرد. والخلاصة من هذه الدراسة ان مجموعة «مقهى الباشورة» لخليل السواحري مجموعة قصصية تتمتع بأهمية كبيرة على المستويين : الفني والتاريخي . وهذا ما يمنحها صفة الوثيقة الادبية ، وقد جاءت هذه الوثيقة كأول عمل ادبي شامل على زمن الاحتلال في محيط « القدس » . وشاهد على ماتكشف عنه الواقع الجديد من رؤى مستقبلية ، وتنبؤ ، واستشراف لمستقبل النضال الفلسطيني العادل من اجل التحرير والعودة .

كتب

الحارس في حقل الشوفان

▫ تأليف : سالنجر ▫ ترجمة : غالب هلسا ▫ نقد : موسى كريدي

حين فرغت من قراءة رواية ــ الحارس في حقل الشوفان ــ تاليف الكاتب الامريكي المعاصر ، ج . د . سالنجر[1] وترجمة الاستاذ ــ غالب هلسا ــ احسست انــي اعود من رحلة مثيرة ، شـديدة الاثارة ، مـلأى بالمفاجآت والمفارقات ، غريبة ، مدهشة تمنحنا شـيئا من القلق ، وشيئا من الالم . ولئن كانت احداثها تعود بنا الى مرحلة من ادق مراحل الانتقال من عمر الانسان واشدها حساسية واكثرها ارهافا وعفوية فانها تنقلنا مباشرة الى فترة الصبا والمراهقة وما يمكن ان تتركه هذه الفترة الدقيقة من انطباعات شتى وتأثيرات فكرية ونفسية متعددة هي ما ارادت احداث الرواية توكيده في الذهن واثارته في الضمير . ولكي تنهض الروايـة بمهمتها في الاضاءة والكشف فقد عمد كاتبها الى انتهاج شكل جديد في البناء واسلوب المعالجة واستخدام اللغة مما جنبها ان تقع اسيرة نمط تقليدي من الاداء الروائي القائم على متابعة الحدث المركزي وتطـور الشـخوص والحبكة وما الى ذلك ، بينما تميزت هذه الرواية بتفرد نبرتها وخصوصية تناولها وقوة ابصارها على التقاط الحياة اليومية ، ودقائقها ، لعالم المراهقين وعالم الاطفال اتسم ببراءته وارتجاله ونقائه المطلق التقاطا ذكيا يفصح عن براعـة في التكنيك القصصي ، وحـذق في الارتفاع بنبرتها لتلمس الحس الشعبي ، واظهار الحس الفكاهي الممتزج بمرارة قاتلة ، وقدرة على استخدام لغة روائية ذات منطق خاص ولهجة خاصة جاعلا منها وسيلة لنقل الانطباع العام لشخصيات مغمورة تقيم حوارها علـى ما ورثت من ثقافة شعبية وتتحدث بلهجة وكلمات قد تخرج على المألوف والسائد وقد يحسبها البعض نابية، جارحة والكاتب ، هنا ، ينقلها عبر الكثير من صفحـات كتابه نقلا صادقا بعيدا عن التكلف والديماغوغية والمراوغة مؤثرا ان يحفظ لتلك اللغة نكهتها وايقاعها المتفرد لحركة الشخصية المحورية والشخوص الاخرين .

حين يطالع القارىء هذه الرواية بمعزل عن موقف مسبق او مزاج عكر يتضح له انها موظفة توظيفا فنيـا لادانة تركيبة المجتمع الامريكي وتعرية زيف العـلاقات القائمة على الكذب والدجل والشعوذة حيث يعبر بطل الرواية خلال تحولاته وصراعاته وتسلكاته اليومية عن رغبة اكيدة للوصول الى معانقة عالم خال من العفن والاكراه والنفاق والدجل . ولئن كانت النبرة الحادة التي سادت الرواية من بدايتها حتى نهايتها قد آذت الاسـماع المغلقـة للمسؤولين الامريكيين عن المؤسسات الثقافية والتربوية ابان فترة الخمسينات ، فانّ ــ سالنجر ــ يريد مـن ذلك ان يميط اللثام عن الخلل الكبير في تكوينهم الثقافي والفكري وان يكشف ايضا عن مدى الاضطراب والتذبذب الاخلاقي للبرجوازية الامريكية ، مشيرا على نحو فاجع

الى انحطاط القيم وغياب الحب الحقيقي وفقدان البراءة في عالم تستبد به القسوة وتحكمه قواعد بالية من الذوق والاحساس .

يخبرنا الاستاذ – غالب هلسا – مترجم الرواية ان رواية سالنجر هذه – كثيرا ما تقارن برواية – جيمس جويس – المعروفة ب – يوليسيز – مشيرا الى ان هاتين الروايتين من العلامات المهمة التي اشرت الطريق الى التحولات التي طرات على كتابة الرواية في الغرب – والحقيقة ان هذا الايضاح يحتاج الى تفاصيل تبين لنا في الاقل اوجه التشابه والاختلاف بين طبيعة الروايتين وعما اذا كانت هذه المقارنة تتضح في الاسلوب الملحمي أم في تتبع النهج – الهومري – كما في يولسيز ام في الارتداد واستخدام تيار الوعي ام في فكرة البحث عن الحقيقة أم في كل هذه الأمور مجتمعة . يعرف النقاد ان الاسلوب الجويسي يعتمد التركيب المعقد واستيحاء لغة الشعر والميل للدخول في مغامرات لغوية واستخدام ضروب مختلفة من التقابل والتضاد والنحت بينما نجد – سالنجر – ينحو منحى البساطة واعتماد اللغةالمباشرة والميل للاستماع الى حديث ابطاله وآرائهم في الحب والجنس والفن والحياة .. الخ واذ نسوق هذا الكلام فلاعتقادنا ان معظم القراء يجهلون النهج المشترك بين الروايتين ربما يعود ذلك لعدم وجود ترجمة عربية لـ – يولسيز – وبغض النظر عن هذه المسالة فهناك راي لـ د . رمسيس عوض يرى فيه ان – فكرة البحث التي نجدها في – الاوذيسة – وفي رواية يولسيز تلعب دورا مهما في رواية – سالنجر – غير انه يتساءل عماذا يبحث – هولدن كولفيلد – بطل الرواية ، على وجه التحديد ؟ هل يبحث عن الحقيقة او المعرفة ام انه يبحث عن براءته المفقودة بسبب انتقاله الاليم والمحتوم من طور المراهقة الى طور الرجولة(٢) .

احسب ان – هولدن كولفيلد – يبحث عن عالم بلازيف . عالم غير مدجن . عالم يحترم ارادة الانسان وعواطفه . انه بعبارة اخرى يبحث عن – مطلق النقاء – في عالم مشحون بالسخف والغلظة والخواء والاثرة . لعل مترجم الرواية كان مصيبا حين ذكر – ان مفتاح هذه الرواية هو كلمة – الزيف – التي تتردد خلال الرواية كلها .. باستثناء الاطفال . الكل مزيفون – ولكن ينبثق سؤال يفرض نفسه : اذا كان الامر كذلك فهل من الصحيح اطلاقمثل هذا التعميم حتى ليصبح نقيض – الزيف – مستحيلا الا يفضي هذا الى طريق مسدود؟

والان هل يحق لنا ان نعود ثانية وان نعقد مقارنة اخرى . اذا كان هذا ممكنا فاني ارى ان – سالنجر – يلتقيمع – سارتر – في الغثيان (١٩٣٨) حيث عمد سارتر في روايته الى تصوير – الحياة الكريهة الخالية من اي مبرر – التي احاطت به وبجيله في فرنسا قبيلالحرب العالمية الثانية سالكا في كتابة عمله هذا منهجا جديدا ورؤية مختلفة فلم يتبع الاسلوب التقليدي المعروف في بناء الشخصيات وتتابع الاحداث وتلاحقها ولم يستوقفه تطور الشخصية بقدر ما كان يسعى الى اعطائها حرية التصرف وفق اللحظة الراهنة ووفق ما يرغب ابطاله في اختيار الموقف والتحرر من كل قيد بما يتلاءم مع حياتها ورغباتها الجديدة في ممارسة الحياة ادراكا منه فيان الحياة الانسانية ترفض –الثبات– والتاطير–وتميل الى التحرر والتغير المستمر . وعلى الرغم من ان الرؤية في العملين تمتاز بطابعها الحسي البصري تظل فكرة البحث عن الحرية قاسما مشتركا بينهما كما تظل كلتاالروايتين تستخفان بالممارسات التافهة وتسخران من تذبذب الاخلاقية البرجوازية وافعالها التي تبعث احيانا على الرثاء . واذا كانت – لازمة – (روكانتان) بطل رواية الغثيان ، التقيؤ والتقزز الذي يصيبه كلما امكنه ان – يرى الاشياء التي لا يراها اولئك البرجوازيون الذين يلقاهم معرض الصور والذين تبدو الطمأنينة والرضى على وجوههم انهم – الاقذار – الذين لا يزون الا المجلات والمخازن . وواجهات المحلات ، وجماهير الناس ،لكنهم لايرون لانهم يتقبلون الاشياء على علاتها وقد احتموا خلف الحاجز الذي اقامه الانسان بينه وبين الحياة(٢) فان (التقيؤ) ايضا لازمة – هولدن كولفيلد في رواية سالنجر كلما ابصر الزيف والشذوذ والثرثرة ومظاهر (البرجزة) والخداع مرتسمة في – مجالات – الادب والفن والموسيقى والمسرح والسينما وفي عموم الثقافة واشكالها مما تصبح معه للرفض قيمة . لقد كان كولفيلد شاهد مجتمع مزيف في علاقاته الاجتماعية والثقافية وشاهد سقوط حضاري .. لذا صار محكوما بان ينفصل عن مجتمعه ويتشرد في براري (الزيف) ويبحث عن – عفته – واصالته (المفقودة) . كذلككان – روكانتان – قد – انفصل عن كل شيء عن العائلة، والمهنة ، والاصدقاء ، والاقارب وتخطى حاجز العلاقات الاجتماعية والقيم المتعارف عليها ذلك الحاجز الذي يمنع الناس من ان يبصروا حقيقة الحياة ومعناها ويقف بينهم وبين ادراكهم الا شيء في الوجود له مبرر لوجوده، يقف بينهم وبين اللاشيئية والغثيان –(٤) .

على اننا ينبغي الا نغفل مدى الفروق الواضحةبين الجهد الفكري ومنظوره الفلسفي لكلا الروايتين ذلك ان سالنجر ينطلق في روايته من مبدا البساطة والبداهة والتحاور دون ان تكون هناك افكار فلسفية عميقة يريد ان يوظف لها كتابته بينما نجد سارتر يحاول في غثيانه ان يعرض وجهة نظر فلسفية تعتمد التحليل والاستنتاج

وتتوخى اظهار انماط من التفكير الوجـــودي والنفسي حاول سارتر تقديمها للقارىء في تلك الفترة من تطوره الفكري والثقافي وقد صحبتها متغيرات واحداث سياسية واجتماعية كانت تنهض في المجتمع الفرنسي انذاك وتؤكد في الوقت ذاته تغير القيم والنظرة نحو الاشياء والانسان والعالم . كما ان بطل ـ الغثيان ـ يتمتع بخاصية ـ الادراك الحاد ـ وعمق النظرة ، وبداية النضج العقلي ولذة اكتشاف الاشياء بينما نجد بطل (الحارس في حقل الشوفان) يتمتع برهافة الحس وعفوية السلوك ودقة الملاحظة .

لقد سبق ان قرات في الستينات رواية الغثيان ولا ادري لم قادني هذا الاثر الى تلك المقارنة وايجاد شيء من (التناظر) بينهما واحسب اني لو عدت الى قراءتها مجددا لربما وجدت نفسي اخالف الصواب ومهما يكن من امر فان من المفيد ، ونحن في معرض الحديث عن رواية سالنجر التي نقرؤها في العربية لاول مرة ان نعرف شيئا عن مدى تأثيرها ، ومدى تميزها عن غيرها من الاعمال الروائية الامريكية المعاصرة وعما احدثته من انطباعات وردود افعال في اوساط عدد كبير من القراء والمثقفين وكتاب القصة والمعنيين بقضايا التربية. كنا نتمنى لو ان المترجم قد تمهل قليلا فاشفع (ايضاحاته) المبتسرة بدراسة ادبية مترجمة عن المؤلف واهمية روايته ـ كما فعلت السيدة ملك ابيض العيسى حين اقدمت في الستينات على ترجمة تسع قصص لسالنجر ـ واذا تعذر ذلك فكان بالامكان ان يتحفنا بدراسة مماثلة بوسعها ان تضيء جوانب كثيرة ـ لحيثيات ـ هذا العمل الادبي المثير لا سيما وان المترجم ناقد وروائي معروف . ويبدو ان التسرع في دفع ـ الترجمة ـ الى المطبعة قد افضى الى وقوعها في اخطاء لغوية واسلوبية زادها سوءا قتامة اورق ورداءة الطبع .

ومع ذلك كله فالكاتب العربي الوحيد الذي تناول هذه الرواية بالدرس والتعريف هو د . رمسيس عوض فقد عرف بالرواية وبمؤلفها كما قدم لها ملخصا ضافيا. كان ذلك عام ١٩٥٩ اي بعد ثماني سنوات من صدور الرواية المذكورة في امريكا ، واتماما للفائدة ، وتنويرا لقراء الرواية اود ان اشير الى اهم ما جاء في المقال المذكور .. يقول د . عوض ان هذه الرواية (واجهت منذ صدورها عاصفة هوجاء من النقد اللاذع والتعريض الشديد قل ان نجد لها نظيرا في تاريخ الادب الامريكي وقد ابدت معظم الكليات والمعاهد الامريكية والمدارس اعتراضها على الرواية بل ان بعضها قام باستبعاد روايات اخرى لادباء انكليز وامريكان مشهورين ومن بين هذه الروايات ـ العالم الجديد الشجاع ـ لهكسلي و ـ الشمس تشرق ايضا ـ لهمنغوي و ـ تحت العيون الغربية ـ لكونراد . و ـ العالم ١٩٨٤ ومزرعة الحيوان ـ لجورج اورويل الى جانب بعض مؤلفات ـ هنري ميلر وتوماس وولف وساروبان ـ وغيرها .. وقد علقت بعض الصحف وهاجمت هذه المصادرة لحرية التعبير وذكرت ان هذا السلوك (يهدد الثقافة والادب والعبقرية في امريكا بل انه طعنة نجلاء في قلب الكرامة الامريكية)(٥) .

يذكر د . عوض اهم ثلاثة اسباب ادت الى الهجوم على الرواية ومؤلفها نلخصها كالاتي :

١ ـ ان لغة الرواية فاحشة وبذيئة وفاضحة ويردعلى هذه الحجة بانهم ينظرون الى جزئيات العمل الفني ، ويهملون كلياته ويرى ان الحكم على اي عمل فني ينبني على الاثر العام الذي يتركه في النفس ولا ينبغي ان تعمينا الفقرات او العبارات الفاضحة عن النسيج الروائي العام الذي قد يكون اخلاقيا بالدرجة الاولى .

٢ ـ ان بعض احداث هذه الرواية فاضحة وان قراءة الشباب والمراهقين لها امر لا يليق ويرد على هذا بان موقف ـ هولدن كولفيلد ـ من الزنا كان موقفا اخلاقيا في واقع الامر فهو لم يكن يسعى الى الجنس المبتذل .

٣ ـ ان ـ هولدن ـ يعترض دائما على زيف المجتمع المحيط به في حين انه لا يخلو من هذا الزيف الذي يمقت وجوده في الاخرين ويرد على هذا المنطق بان افعال ـ هولدن ـ ليست جميعها فوق مستوى الشبهات وان طبيعته النقية البريئة الخيرة تجعلنا نغض الطرف عن سوءاته ..

وفي معرض الحديث عن مشكلة الصدق والزيف يرى د . رمسيس عوض ان احدى مشكلات ـ هولدن ـ الاساسية تتلخص في انه يتطلع الى الاتصال بالناس ويتوق الى الحديث معهم ولكن زيفهم يصده عنهم ويجعله عاجزا كل العجز عن فهم عالمهم .. وسر شقائه انه يريد من الناس ان يكونوا مخلصين في كل ما يقولون . وهولدن يحب الانسانية حبا عارما لا مزيد عليه بالرغم من خذلان العالم له وقسوته عليه وهو يقول في هذا الصدد :
ـ ينبغي علينا ان نحب بعضنا البعض والا هلكنا ـ

اما جان لويس كورتيس فيتحدث عن الرواية كمن عثر على كنز ثمين لذلك كتب عنها بحماسة مشيرا الى تميز الكاتب وتفرد روايته . يقول عن الايام الثلاثة التي

قضاها ـ هولدن ـ في صخب نيويورك انها ـ ليست سوى بحث عن الحقيقـــة أو عن الفرح أو عن مبررات من قبل شاب ـ نصف غاطس ـ في الطفولة . شـــاب يخيفه العالم ، ثم يمضي هذا الناقد فيتحدث عن مفهوم ـ الطفولة ـ قائلا ـ ان الطفولة ليست بالضرورة وحتى عند ، سالنجر ، ليست ابدا ـ جنة خضراء ـ ليست موضوعا باعثا للزفرات الحلوة والتحسر والحنين ، انها ميدان روحي طرد المرء منه لغة نسيتها . او فقدمفتاحها وهذه الخيبة تتجسد فينا شعورا بالالم . انها ينبـوع حنين واحز لا ينضب ـ ويرى اخيرا ان ـ سالنجر ـ بخلقه شخصية ـ هولدن كولفيلد ـ استطاع ان يجعل هذه الشخصية تحتل مكانها الى جانب الوجوه الخالدة في أدب بلاده ، الى جانب ـ هاكلبري فن ـ ، و ـ جين غانت ـ أو غاتسبي العظيم(٦) .

(١) ولد سالنجر في نيويورك عام ١٩١٩ . نشر في بداية حياتهالادبية بعض القصص القصيرة وقد جمعها في كتاب ـ تسع قصص ـ روايته ـ حارس الشيلم أو الحارس في حقل الشوفان صدرت عام ١٩٥١ اما روايته ـ فراني وزووي ـ فقد صدرت عام ١٩٦١.

(٢) مقال ـ سالنجر والمراهق المتمرد د . رمسيس عوض . مجلة الفكر المعاصر العدد ١٩٦٩/٢٢ .

(٣) مقال ـ سارتر والرواية الوجودية د . امين العيوطي ـ مجلة الفكر المعاصر العدد ١٩٦٧/٢٥ .

(٤) المصدر السابق .

(٥) مقال سالنجر والمراهق المتمرد (المشارالـيه) .

٦) مقدمة بقلم ـ جان لويس كورتيس . كتاب تسع قصص لسالنجر ترجمة ملك ابيض العيسى .

صدر عن وزارة الثقافة والفنون

قصائد للميثاق ـ شعراء عدة

البعث والوحدة ـ سامي احمد خليل

[redacted]

تقرير المسرح

اتجاهات المسرح في ظل الثورة

بتأثير ثورة **١٧ تموز** اعطت شجرة مسرحنا الوارفة ثمارا طيبة من اتجاهات فكرية وفنية معافاة تشكل علامات مضيئة على طريق الابداع والخلق الفني . بعض هذه الاتجاهات أخذ نسغ الحياة **قبل عام ١٩٦٨** ، ثم نضج في ظل مناخ الثورة وعلى ارضها المعطاء ، وبعضها الاخر يعد ابنا شرعيا لما **بعد ١٩٦٨** . وليس من السهل تحديد الوان جميع ثمار هذه الشجرة المباركة ، أو طعمها ونكهتها من خلال التقرير . وحسبنا هنا ان نشير ونرسم أبرز الملامح متخذين من العامين الماضيين منطلقا وقاعدة ، نظرا لما تميز بهما العامان من خصائص وعلامات بارزة هي في الاساس محصلة تراكم سنوات وخبرات قديمة وجديدة :

١ ـ ان وجود دعائم راسخة لاية حركة مسرحية ضمانة اكيدة لوضعها على الطريق الصائبة . فقد شهدت حركة **« مسرح الهواة »** في السنتين المنصرمتين تغيرا ملموسا في وضعها التنظيمي ، وانتاجا نشيطا ، فاق في حجمه وفعاليته ، انتاج السنوات السابقة . فقد انتشرت في ارجاء القطر شبكة واسعة من فرق الهواة ارسخ قدما واكثر نشاطا ، مثل الفرق التابعة للاتحاد العام لنساء العراق الذي أصبحت لديه سبع فرق في سبع محافظات ، يوليها الاتحاد اهتماما ويعمل على توزيع نشاطها فوق رقعة واسعة من القطر . وكذلك فرق الاتحاد العام لنقابات العمال الذي أوكل مهمة تشجيع الفرق العمالية وتشكيلها لمكاتب الثقافة والاعلام في المحافظات . وبعد الركود الذي يشبه السبات الطويل ، انتابت الجامعات هزة من نشاط ، فزاولت أكثر من فرقة عملها ، كما تشكلت فرق جديدة .

الخطوة الكبيرة التي خطتها فرق الهواة هي اتباعها صيغة عمل تدل على ثقة اكبر بالنفس ، هي اقامة **المهرجانات** المسرحية كالمهرجان الثاني لفرق المسرح الجامعي ، والمهرجان الاول لفرق المسرح العمالي، اضافة الى استمرار مهرجانات المسرح الطلابي والمدرسي وفرق مراكز الشباب والاتحاد العام لشباب العراق . ان اقامة هذه المهرجانات التي لا تخلو من هنات ، هي خطوة هامة في التعريف بواقع تجربة مسرح الهواة ، وفرصة طيبة لاكتشاف عناصر الايجاب والسلب وعوامل القوة والضعف ، ومناسبة سانحة لتبادل الخبرات .

ان الصورة الايجابية التي كونتها تجربة مسرح الهواة الاخذة بالنمو والازدهار ، ينبغي الا تنسينا ما يرافقها من قصور . فاذا كانت الفرق قد شهدت نوعا من الاستقرار والاعتراف بأهميتها ، الا انها ما زالت تصدر في نشاطها بدافع المناسبة الوطنية أو القومية حسب ، بدلا من ان تحتل مكانتها اللائقة في وجدان الجمهور طيلة الموسم . وهذه الفرق بحاجة ماسة الى ضوابط أو قواعد عمل مدروسة واطار قانوني ينظم عملها ويحدد مسؤولياتها والتزاماتها . ويجعل لكل فرقة كيانا ثابتا وكادرا ثابتا مؤلفا من أصحاب القابليات الحقيقية ، وبرنامج لتربية الذوق الفني وتدريب الكادر الاداري والفني والتقني .

٢ ـ لم تعد تجربة **« مسرح الاطفال »** كما كانت في السنوات السابقة محصورة في الفرقة القومية للتمثيل ، وفرقة المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون ، بعد ان نزلت الى ميدان العمل فرق اخرى ، كفرقة البصرة للتمثيل ، وفرقة تلفزيون البصرة ، وفرقة نقابة الفنانين في بعقوبة ، وكانت لفرقة كربلاء قبل تحويلها الى فرقة رسمية محاولات طيبة في هذا الميدان الصعب . غير ان التجربة مازالت في حدود المحاولات والاجتهادات الشخصية التي يعوزها الكثير حتى تتكامل ، اذ لم تظهر بعد النصوص الناضجة المؤهلة لمخاطبة مدارك الاطفال حسب مراحل نموهم العقلي والنفسي والجسمي .

ولقد اثار النقد والصحافة الفنية مسائل هامة ، سعيا وراء سلامة التجربة وتطويرها وبنائها على اسس علمية سليمة .

٣ ـ من ابرز الاشكالات التي تعترض سبيل النهوض بالحركة المسرحية في قطرنا هي الافتقار الى **الاحتراف** ، فيتوزع الفنانون بين اعمال لا صلة وثيقة لها بأبداعاتهم وقدراتهم مما يجعل هذه الازدواجية سببا لفرقة المسرحيين ومعاناتهم اليومية . ولم يكن وجود الفرقة القومية للتمثيل وفرقة البصرة وفرق المسرح الريفي كفرق محترفة كافيا للتغلب على هذه المشكلة الكبيرة . ومن المبهج ان يشهد العامان الماضيان ظهور فرقا رسمية محترفة في العديد من المحافظات . نهضت على اكتاف أبرز فنانيها الذين ساهموا سابقا في فرق اهلية كانت قائمة عملت على نشر الفن والثقافة وتربية ذوق فني . فولدت في كل من نينوى وكربلاء ، وديالى فرق تابعة للمؤسسة العامة للسينما والمسرح استجابة لمتطلبات نشر الفن بين أوسع الجماهير وانقاذ الفنانين من التوزع والبطالة الفنية المقنعة التي حالت خلال السنوات الماضية دون استثمار طاقاتهم في الخلق الفني كما يجب .

٤ ـ ان التوسع الكبير في عمل المؤسسات الفنية ، والحاجة المضطردة النمو لدى الجماهير الواسعة ، التي فتحت الثورة امامها آفاق التمتع بثمار الثقافة ، جعلت من الضروري اعداد الكادر اكاديميا لتلبية حاجة الواقع الجديد . ولم يعد كافيا وجود معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة في العاصمة . لذلك فتح في كل من البصرة وأربيل معهد للفنون الجميلة بغية اعداد الكادر الكفء لسد هذه الحاجة . وستتوضح في المستقبل القريب أهمية هذين المعهدين بل وستظهر حاجة ماسة لفتح المزيد من المعاهد المماثلة واحداث انقلاب جذري في مناهجها وطرق التدريس فيها ، كلما اشرفت الحملة الوطنية الشاملة لمحو الامية وبتطبيق قانون التعليم الالزامي وتنفيذ برامج تضييق الهوة الحضارية بين الريف والحضر على نهايتها .

ـ كان العام المنصرم ـ من غير مبالغة ـ عاما استثنائيا في تعريف الاشقاء العرب بالفرقة القومية للتمثيل التي سبق لها وان قدمت نفسها منذ عام ١٩٧١ للاشقاء في كل من الجزائر ومصر وسوريا . فقد عرضت الفرقة في تونس ، اثناء انعقاد مهرجان الحمامات مسرحيتي **« المتنبي »** لعادل كاظم ومن اخراج ابراهيم جلال . و **« كلكامش »** من اعداد سامي عبدالحميد ومن اخراجه أيضا . عرضتهما الفرقة خلال عشرة ايام في أربع مدن تونسية . ثم شاركت في الاسابيع الثقافية التي اقامتها وزارة الاعلام في الكويت وقطر بمسرحية **« كان يا ماكان »** لقاسم محمد . وفي مفتتح العام الحالي شاركت الفرقة من جديد في اسبوع بغداد الثقافي فعرضت في دمشق **« المتنبي »** ، ومسرحية « كلهم اولادي » لارثر ميللر والاخيرة من اخراج جاسم العبودي . ثم اشتركت الفرقة في مايس (مايو) في مهرجان دمشق الاخير للفنون المسرحية بمسرحية **« الشهداء ينهضون »** التي اعدها نبيل بدران عن مسرحية « سبع سواقي » لسعدالدين وهبه واخرجها سليم الجزائري ، ومسرحية **«كلكامش»**.

خلفت هذه المشاركات اصداء طيبة ، وكانت فرصة طيبة للتعريف بمستوى كادر الفرقة التمثيلي ، وبالطاقات الاخراجية الخصبة والمتنوعة لوجوه بارزة من فناني قطرنا كابراهيم جلال وجاسم العبودي وسامي عبدالحميد وقاسم محمد ، الا ان عرض « الشهداء » ، المسرحية الوحيدة التي تولى اخراجها أحد مخرجي الفرقة المتفرغين ، لم يلق استقبالا حسنا من النقاد وعموم الجمهور. والاهم من ذلك الاحتكاك بالمسرح العربي تحقيقا لاتجاه مسرحنا القومي.

لقد بات من الضروري ايلاء أهمية خاصة للتعريف بالطاقات الاخرى لمسرحنا وذلك بارسال أعمال اخرى لكي لا يسود اعتقاد بمحدودية طاقاتنا المسرحية بعد ان افلحت الفرقة القومية في كسر حاجز العزلة الذي فرضته ظروف التجزئة . وقد كان من الضروري

التخلص من النزعة الفئوية الضيقة باشتراك القطر بمسرحية « **قضية الشهيد رقم الف** » من اعداد قاسم محمد وتقديم طلبة معهد الفنون الجميلة التي كان موضوعها قريبا من موضوع مسرحية « الشهداء .. » ولكنه عولج اخراجيا بمستوى أفضل وانضج ،بل ان مسرحية « **كوريولان** » لبريشت من اخراج د . عوني كرومي وتقديم اكاديمية الفنون الجميلة ، صالحة هي الاخرى لتمثيل القطر في مهرجان دمشق خاصة وانها طرحت ، من بين ما طرحت ، قضية الحاكم الذي يتنكر لشعبه ويبيع نفسه للاعداء فيلاقي مصيرا تعيسا جزاء خيانته ، وهو الموضوع الذي تلتهب به الساحة العربية في الوقت الحاضر كما انها ، من الناحية الفنية ، أكثر اتقانا من مسرحية « الشهداء » وعمل شيق وممتع يعلي شان العقل ويحث على التفكير بعيدا عن العاطفية الرخيصة والمفتعلة .

٦ ـ لم يسبق « **للواقعية** » بمختلف تياراتها ان لقيت اهتمام المخرجين الجادين بمثل هذه الحماسة ، كما لم يسبق لواقعية بريشت الاشتراكية ان وجدت هذا الميل القوي . من الممكن تفسير هذه الظاهرة على ضوء تراثنا المسرحي الذي رجحت فيه ، أكثر من أي شيء اخر، كفة الواقعية لاعتقاد مخرجينا بانها المدرسة الاكثر جدوى وفعالية في التعبير عن التزاماتهم تجاه حركة التقدم في مجتمعنا . ولم يقتصر الاهتمام ببريشت على اساتذة الفن في قطرنا ، بل ان تلاميذهم والعديد من الفنانين الهواة قد تأثروا بالمناخ الثقافي السائد المنحاز للادب المسرحي الثوري ، فقدموا الكثير من أعمال بريشت كما هي أو بعد اعدادها ، أو الاستفادة من شكلها ومنحاها العقلي . فقد عرضت « **القاعدة والاستثناء** » مرات عديدة ، كما قدمت « **قائل نعم ، قائل لا** » و « **السيد بونتيلا وتابعه ماتي** » و « **دائرة الطباشير القوقازية** » .

وخلال الموسمين الماضيين قام د . عوني كرومي احد مخرجينا الشبان النشطين ، والذي درس المسرح في موطن بريشت ، بتقديم اثنتين من أهم اعمال الكاتب الالماني الكبير ، وهما « **غاليلو غاليليه** » و « **كوريولان** » قام بتمثيلهما طلبة الاكاديمية . ان اختيار المخرج لهذين العملين بالذات ينم عن ذكاء واحساس رهيف باحتياجات الواقع . فاذا كانت الاولى عرض لعذاب المثقف ومعاناته نتيجة ركوعه للقوة الغاشمة التي تجبره على التخلي عن معتقداته العلمية والثورية ، فان الثانية ـ وكما اسلفنا ـ درس عميق في المصير الذي ينتظر الحاكم الذي يضع نفسه بديلا عن الشعب في اتخاذ القرارات الحاسمة والمصيرية .

واخذت تتعزز ببطء **نزعة التجريب** التي تتصل بتأثر **مخرجينا** بالاتجاهات الحديثة في المسرح ، وبرغبتهم في اشباع تطلعاتهم .وبالرغم من عدم وجود فرقة أو مختبر مسرحي يكون اساسا للانطلاق نحو التجريب ، الا ان ذلك لم يمنع القيام بمحاولات جادة في هذا الاتجاه ظهرت بين آونة واخرى ، واشتد ساعدها في الفترة الماضية على أيدي سامي عبدالحميد وزميليه قاسم محمد وعوني كرومي مع اختلاف في المنطلق والغاية . ففي الوقت الذي يصدر سامي عبدالحميد في تجريبيته من اساس اكاديمي رصين محتفيا بـ « **الشكل** » أكثر من « **المضمون** » فان قاسم محمد يختبر شتى وسائل التعبير من ممثل وتقنية ونص في سبيل مسرح **وطني ـ شعبي** . وهناك نقاط التقاء عريضة بينه وبين عوني كرومي الذي يبدو أقل جسارة في استثمار المنحى الشعبي في تعبيره الجمالي ، كما نجد عنده طغيان الاهتمام بالقيم الفكرية على القيم الجمالية . وهو مازال اتجاهه الواقعي الاشتراكي ضمن مواصفات اكاديمية لم تتخذ طابعا محليا .

لقد وجدت نزعة التجريب متنفسها في بعض اعمال سامي عبدالحميد داخل فرقة المسرح الفني الحديث التي لم تتوان في التضحية بشباك التذاكر من أجل بث الحياة في مثل هذه المشروعات.

فنجح سامي في قسم منها على صعيد الجمهور واخفق في قسم اخر . وتعتبر مسرحيته الاخيرة « **بيت برنارد البا** » للوركا من انجح اعماله التجريبية . قام بالغاء خشبة المسرح ، ونصب وسط الصالة قفصا يشبه قفص السيرك ببابين مفتوحتين من الامام والخلف . وصف حوله كراسي المشاهدين فيما يشبه الحلبة . فكان الشكل ذا قوة تعبيرية حادة ومؤثرة ، تضع المشاهد داخل القضية حاكما ومتهما ، ويعيشها باحساس المسؤولية والمشاركة في المشكلة المطروحة. فالمسرحية التى تتغنى بحق المرأة والانسان عموما . في الحياة والحب بعيدا عن القسوة والتزمت ، انشودة حارة انشدها بعذوبة كادر تمثيلي قدير . وسبق لقاسم محمد ان لجأ للطريقة نفسها، حين اخرج مسرحية سعدالله ونوس « **مغامرة راس المملوك جابر** » في معهد الفنون الجميلة المتنفس الاخر للتجريب المسرحي ، اذ اجلس قسما من المشاهدين على خشبة المسرح ، وادار وسط الصالة احداث مسرحيته محاطة بالجمهور من جميع الجهات . واستخدم ديكورا بسيطا سهل التركيب والتفكيك تحت انظار المشاهدين ، والبس ممثليه ملابس عصرية موحدة التصميم والالوان تضاف اليها عند تغيير المشاهد ملابس عباسية سهلة الخلع والارتداء مثل العمامة والعباءة والوشاح . ان كسر الايهام الذي لجأ اليه قاسم (جعل الكورس المعاصر يحل محل الراوي) وشكل الاخراج الطليعي يكملان طريقة الاداء الحار والسريع الايقاع في الالقاء والحركة . وحل بنجاح باهر الاشكال الذي تواجهه في العادة طريقة كهذه ، والمتمثل في كيفية اتاحة رؤية الممثل من قبل جميع المشاهدين ؟ فعمد الى تحريك ممثليه حركة دائرية سريعة وعنيفة تتيح امكانية رؤية تعبير الممثل بوضوح كامل . فشد المتفرجين وابهرهم . ان اجتهاد قاسم في اخراج نص يعري الانتهازي اللاهث خلف مصلحته الشخصية والذي يحسب ان الذكاء وحده كفيل بانقاذ راسه المبيع ، اجتهاد مشروع يبعث على التقدير .

وفي مسرحيته «قضية الشهيد رقم الف» اثبت قاسم محمد، الذي اعد النص واخرجه ، انه يمتلك خيالا واسعا واحساسا عميقا بالدراما بابعادها ومعانيها الواسعة اكتشفها في شعر عبدالرزاق عبدالواحد الذي أعد عنه المسرحية ، واثبت جدارتها وأهميتها في التعبير عن قضية الساعة قضية خيانة السادات لتضحيات الشهداء العظيمة . كما كشف العرض المثير الذي قدمه طلبة معهد الفنون الجميلة عن استثمار المخرج للفنون التشكيلية وهو زيادة وسبق هام . فقد جعل من عمق المسرح الذي عزله بقماش من (التول) ، الى لوحة حية مجسمة ، مادتها جسم الممثل والاضاءة الملونة ، مستفيدا من تشكيلات نصب الحرية للفنان العظيم جواد سليم الذي يصور في جزء منه نضال شعبنا ضد الاستعمار والرجعية ، كما فيها استفادة من لوحات لرسامين عراقيين ، لونا وتصويرا .

علي مزاحم عباس

رسالة الاردن

● يناضلون ويكتبون الشعر

● للشعر وللادب في الارض المحتلة طعمة الخاص ، عندما تقرأه، تحس انك اصبحت بعضا من هذا الابداع ، وهذه الكلمات التي تتراكض امام عينيك .

هذه الكلمات ، ثائرة ، مناضلة ، فهي بالتالي غير مقيدة . وانت حين تقرأها ، تجد نفسك بعيدا عن كل النظريات والمذاهب النقدية ، والقيم الجمالية .

وقد صدرت في القدس مؤخرا ، مجموعة شعرية بعنوان « كلمات سجينة : مختارات من شعر جنود الثورة الفلسطينية في سجون الاحتلال » . والمجموعة في الاصل ، عبارة عن نسخة مطبوعة على ورق « الستانسل و ، مكتوب عليها :

« حق الطبع والنشر مشاع لكل انسان »
« بشرط : البيع للجمهور بسعر التكلفة »

وجاء في مقدمة المجموعة

« الى شعبنا الصامد البطل ..
وكل الشعوب ، المناضلة من اجل حريتها
الى ثورتنا المظفرة الماجدة
وكل الثائرين على الظلم والنهب ، والاستغلال
الى كل احرار العالم ومعيدي بنائه من جديد ، على دعائم الحق والعدل والاشتراكية
نهدي هذه المجموعة والمجموعات التي تليها ، مما تجش به صدورنا
« جنود الثورة الفلسطينية
في المعتقلات الاسرائيلية »

وقد اشتملت على احدى وعشرين قصيدة ، لمجموعة من المناضلين السجناء ، هم محمد عبدالسلام ، عبدالله الزق ، محمود الغرباوي ، نافذ علان ، وليد مزهر ، مشهور سعادة ، عمر خليل ، وليد حطيني ، وليد قصراوي ، ومؤيد عثمان الجش .

يقول محمود الغرباوي في قصيدة « الزحف الاحمر » :

« ماذا سيحدث ؟
اي خطب قد يكون ؟
اذا اشتعلتم في لظى الاعصار والبعث الجديد
ماذا يكون ؟
واي شيء تخسرون ؟
لن تخسروا الا القيود
والذل والموت البطيء ولذع صيات السياط »
وعلى الطريق العابر التاريخ من شلال نور
زحف الجياع الى القصور ، وعبر انقاض القصور
« بل أن هنا
من فوق اجساد ـ الجناة طريقنا نحو الحياة
والخير ، والغد والرفاه »

في هذه القصيدة ، يستطيع الشاعر تحديد موقفه النضالي بشكل حاسم ، ورؤية موقفه ، اذن فهو يعرف ، لماذا يناضل ، وكيف يناضل ، وهو رغم ظلام السجن ، والعذاب الرهيب الذي تتحدث عنه الاوساط الصحفية في الارض المحتلة ، والعالم اجمع ، لم يهدم ولم يسقط ، ولم يتخل عن مواقعه .

« وتهز قعقعة الرعود
اسوار امن قد بناها الكادحون
للمتخمين من الدم المسفوك
من لحم الضحايا لا
من انين الجائعين .
مذ أورق الاعصار جيل
جيل الشباب الهادم الباني
وند المستحيل
وانامل الاخطار ترسم صدر صحراء الحياة
وتزيل ادران العصور
تعمد الزحف الطويل ...

ويقول عمر خليل في قصيدة « لن اركع » :

« اذا ما شح خبزكم
وغيض الماء والزاد
وايقنتم بأن الجوع يقهرنا
واعليتم سجونكم
لعل الحر ينقاد
فلن تخبو عزيمتنا
فنحن اليوم اطواد
فلن نخضع
ولن نركع »

وفي قصيدة « بشرى » ، يقول عبدالله الزق :

« في كمبوديا الثوار ـ ينتصرون
في فيتنام ينتصب الشهيد
يخور ثور الظلم تصرعه اكف الثائرين
فابشري يا قدس
عرسك قد اتى
وانا
سأدفع مهرك الغالي دمي » .

هؤلاء الشعراء الابطال الذين وعوا حركة التاريخ ، وقرأوا صفحة كتاب الغد ، وتضامنوا مع ثورات العالم ، يعيشون الان في سجون الاحتلال ، لكنهم يكتبون ، ويعبرون لا عن همومهم الذاتية ، وعلى عن الحزن الموجع ، بل يرسمون الصورة الجميلة ، للنضال ، من أجل الاجيال القادمة .

وهذا الكتاب ، كما قلنا ، تعبير رائع عن الفكر المناضل ، الفكر الذي سبق فيه الفعل الكلمة ، وحاول ان يرسخ الامل ، بالبندقية أولا ، وبالكلمة ثانيا ، وبالصمود الشامخ أولا واخرا .

بالطبع ، لن نخضع هذا الكتاب لقيود المذاهب النقدية ، لان من كتبوا قصائدة ، لا يدعون بأنهم شعراء الكلمة ، وانما اثبتوا انهم شعراء الرصاصة والبندقية ، وشتان بين من يدعون الفعل ، ومن يمارسونه .

محمد الظاهر

رسالة المغرب

المركز الثقافي العراقي يفتتح انشطته بالرباط :

افتتح اخيرا بمدينة الرباط بشارع فرنسا بحي أكدال المركز الثقافي العراقي ، ويأتي افتتاح هذا المركز كخطوة ايجابية في اطار انماء الوحدة العربية وخلق تواصل ثقافي متقدم في مواجهة الثقافة الغربية المنحطة التي تعمل على تشويه القضية العربية من خلال المراكز الثقافية الاجنبية المنتشرة بكثرة في المغرب .

وقد أحيت الفرقة القومية للفنون الشعبية عدة حفلات فنية بهذه المناسبة بعدد من المدن الرئيسية بالمغرب .

كان موعد الجمهور المثقف والطلابي يوم الخميس ٢٦ ابريل ١٩٧٩ مع أول نشاط للمركز ، التقى خلاله بالشاعرين بلند الحيدري وحسب الشيخ جعفر .

وقد افتتح الجلسة مدير المركز الاستاذ نزار فاضل السامرائي حيث قال :

« ان علاقة الثقافة بين القطرين الشقيقين العراق والمغرب تجرى دافقة في مجرى واحد ، ونحن ان أنشدنا او قرأنا أو كتبنا فاننا نقدر أن نقول دائما : نحن ضفاف نهر واحد وعلى هذه الضفاف تنبت أشجارنا وتغدو باسقات .. وهي ان تعانقت عند الجذور فهي تتعانق أيضا في سماء النهر وتتشابك اغصانها تحت شجى الوطن الواحد ، وامسيتنا اليوم في حديقة الشعر هي جزء من لقاء مستمر بينكم وبين المركز الثقافي العراقي الذي يهمه أن تكون الطريق بينه وبينكم سالكة ذات ممرين ، ويهمه أيضا أن يتحقق لعناصر الثقافة المغربية العراقية المزيد من فرص اللقاء .

بعد ذلك القى الشاعر بلند الحيدري عرضا حول تجربته الابداعية الخاصة في اطار تفاعلها مع التجارب الابداعية الاخرى التي تشكل مع تجربته التجربة العامة للشعر العراقي . اذ انه لابد من الوقوف عند تطور الشعر العراقي لتوضيح صورة ربما كانت على شيء من البعد عنها ، فعند الحرب العالمية الثانية ، حدث في العراق ما حدث في غير مكان من هذا الوطن العربي الكبير حيث تزلزلت القشرة الادبية بمعطيات جديدة فصار كل من مثقفي القطر العراقي يبحث عن نفسه في هويته التي تؤكده في تراثه كما تؤكده في معاصرته، ولم يحدث ذلك اعتباطا لان ما حدث نشا وتفرع على غير صعيد من أصعدة الثقافة سياسيا وقوميا ، واجتماعيا وفنيا وادبيا

وبعد هذا العرض قرأ الشاعر حسب الشيخ جعفر مجموعة من قصائده استهلها بقصيدة الولادة في المخيم الفلسطيني ، ثم تلاه الشاعر بلند الحيدري الذي آلقى مجموعة من قصائده كذلك ، استهلها بقصيدة « أقراص للنوم » .

البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي

* أصدرت جماعة « المسرح الاحتفالي » بالمغرب ، التي يتزعمها الكاتب المسرحي عبدالكريم برشيد ، بيانها الاول الذي يحتوى على ٧٥ فقرة تؤسس منطلقات المسرح الاحتفالي كمسرح شعبي لا يمكن فصله عن الواقع الحياتي ، الواقع المكثف والمركز والاكثر شفافية وصدقا من الواقع الروتيني ، اذ يشتمل بواطن الاشياء وجوهرها الحقيقي ، وقد وقع على هذا البيان عدد من الوجوه المعروفة في الحياة المسرحية بالمغرب ، كالمخرج الرائد الطيب الصديقي والناقد عبدالرحمن بن زيدان والممثلة ثريا جبران وغيرهم .

ويعتبر هذا البيان حصيلة من التجريب والنقد المواكب لمعطيات الواقع المسرحي على الساحة العربية :

وفيما يلي نقتطف بعض الفقرات الاولى من هذا البيان الطويل:

١ ـ شعورا منا بوجود تجانس وتماثل في الرؤية الفكرية والفنية لدينا ، ويقينا منا بوجود تواصل وتكامل بين تجاربنا في الميدانين ، الابداعي والتنظيري ، وايمانا منا أيضا ، بأن الاسس التي يقوم عليها المسرح العربي حاليا هي اسس زائفة ومتخلفة ، لانها نابعة بالاساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة .

وانطلاقا من أن المسرح فن شامل ومتكامل وانه فعل جماعي لذلك ، نعلن اليوم عن ميلاد «جماعة المسرح الاحتفالي»

٢ ـ فالمسرح بالنسبة الينا ليس شيئا تام الخلق ، ذلك لانه بالاساس مجرد تخطيط ومشروع ، انه ورش يقوم على أساس التجريب الميداني وعلى التطوع الابداعي ، وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد .

٣ ـ لقد حقق المسرح العربي تراكمات لا باس بها من ناحية الكم، وان ما نريده اليوم ليس اضافة أعمال مسرحية جديدة ولكن خلق مسرح جديد .

٤ ـ الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على اسس وتقنيات فنية مغايرة ، بل هو بالاساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والانسان والتاريخ والفن والادب والسياسة والصراع.

٥ ـ وانه أبدا ليس من قبيل الصدفة أن يقع الاعلان عن الاحتفالية ـ كتيار مسرحي من مدينة مراكش ـ ذلك لان هذه المدينة ـ ومن خلال ساحتها (جامع الفناء) ـ كانت دائما سوقا للوجدان الشعبي ، انها احتفال شعبي مفتوح ، احتفال يجسد الفعل الدرامي ، هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة (الشعر ـ الغناء ـ الحكاية ـ التقليد ـ الزجل ـ الالعاب البهلوانية ..) كما انه يقوم أيضا على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان الواحد ـ جامع الفنا ـ والزمن الواحد، كل يتم انطلاقا من وجود قضايا مشتركة وتوفر حس جماعي ملم .

٦ ـ كان من الممكن كغيرنا السير داخل طرق معبدة وواضحة ومعروفة (ولكننا ـ وقد وقفنا امام حزمة من الاختيارات المتعددة ـ فقد فضلنا الاختيار الصعب ، اخترنا الانطلاق من البداية أي من رؤية متحررة ، ومن زوايا غير حادة ، وبهذا فقد كان لابد أن نخضع كل شيء للتساؤل والمراجعة والتجريب الميداني ، فالمهم لدينا ليس هو ان نعرف /الاجوبة/ بل أن نثير الاسئلة الاساسية .

مع آلان روب غرييه :
حول النظام والفوضى في الرؤية الجديدة

في اطار الانشطة الثقافية التي تقوم بها كلية الاداب والعلوم الانسانية بالرباط ، التقى جمهور المهتمين بالحركة الادبية الحديثة في ميدان القصة والرواية ، مع الكاتب الفرنسي « آلان روب غرييه» الذي حاضر في موضوع : « النظام والفوضى في الرواية الجديدة»، انطلاقا من تجربته الخاصة » .

وقد بدأ آلان روب غرييه عرضه بقوله « ان كل انسان مجدد يوصف بالفوضى في البداية ، واعطى مثالا في هذا المجال « ببلزاك » و « ستاندال » . ويمكن أن نجمل عرض غرييه في النقاط التالية :

ـ التجديد في اسلوبية الرواية الحديثة ، يفرض نفسه بكيفية تلقائية وملحة .

- مسالة النشر ، ونفور القراء من اعماله الاولى .
- الشعور بنظام الرواية مع ظهور النقد حول روايته الاولى.
- مراحل دراسته الجامعية ، والمفاجاة بغياب نظام الرواية المعهود .
- طريقة الكتاب الواقعيين .
- الكتابة : هندسة معمارية .
- قضية التناقض بين الناقد والمبدع :

(الاول مدافع عن نظام موجود سلفا ، والثاني مؤسس للفوضى التي ستتحول الى نظام مستقبلي جديد) .

- خصائص الفن الغربي : التغيير المستمر ، بخلاف الفن الشرقي (مثال : الصين ، اليابان) : الجمود .
- التقليد والنظام القديم : « شاطيء ارتادته اقدام قديمة، حتى صعب التمييز بين الاقدام . ولذلك كان لابد من تمشيط جديد » .

دور مدينة سبتة المغربية المحتلة في اثراء الفكر الاسلامي

نظمت « جمعية الفكر الاسلامي » بمدينة تطون مهرجانا ناجحا حول : دور مدينة سبتة في اثراء الفكر الاسلامي .

وقد كان المهرجان مناسبة اجتمع فيها نخبة من المثقفين والمفكرين وعلماء الدين والادباء ، حيث ربطوا الماضي بالحاضر من اجل مستقبل باسم .. حول جزء من تاريخ لا زال يعاني من شرنقات الابادة والاستغلال . والقهر الاستعماري (سبتة مدينة مغربية لا زالت تحت احتلال الاسبان) وقد ارادت الجمعية بتنظيمها هذا المهرجان ابراز مكانة سبتة التاريخية ودورها الثقافي والعلمي في الحضارة الاسلامية وقد كانت اول محاضرة في اطار هذا المهرجان تحت عنوان « ابن رشيق » ، احد الاعلام البارزين الذين انجبتهم مدينة سبتة وكانت من اعداد الاستاذ عبدالله كنون رئيس رابطة علماء المغرب وقد تعرض المحاضر الى الجانب الثقافي لمدينة سبتة الحافل بالمفاخر والمآثر ، حيث انه بالرغم من صغر المدينة فقد ملات سمع الزمان وبصره بما اسهمت به في الثقافة الاسلامية والعربية والانسانية ويمثل امام المرء عدد من الشخصيات ادباء وعلماء ومحدثون وما تفرع عنهم من الاعلام في ميادين المعرفة المختلفة ، « حتى ان الانسان يحار في الاختيار بين اعلام هذه المدينة من يقدمه ومن يؤخره » .. وقد ارتاى الاستاذ كنون ان يختار واحد منهم ليس اقلهم شانا ولا اكبرهم قدرا بل هو لايقل عن احد منهم وهو العالم الفقيه المحدث الاديب الرحالة ابن رشيق.

وحاضر الاستاذ محمد العربي المساري في موضوع : « ظروف سقوط مدينة سبتة » ومما جاء في عرضه :

« لقد تبين من قصائد المعاصرين في رثاء المدينة السليبة غير ما ذهب اليه الناصري ، اذ تبين هذه القصائد ان الاستيلاء اعتمد فيه على الحيلة وليس على الحصار » .

وابرز الاستاذ المساري ان القصد من احتلال سبتة كان اساسا احتلال المغرب كله خصوصا وان المغرب قد وصل آنذاك حدا من الضعف والتمزق والتدهور طالما تكرر في تاريخه الذي تتخلله فترات من القوة والاستقرار ..

لقد كانت حادثة سبتة الاولى من نوعها ، اذ انها اول هزيمة تلقاها المغاربة في اراضيهم على يد الملوك المسيحيين لشبه الجزيرة سنة ١٤١٥ ميلادية الموافق ٨١٨ هجرية .

كما حاضر الاستاذ محمد الخطيب حول : شذرات من تاريخ سبتة على عهد المرابطين والموحدين ، تطرق فيها الى بعض الجذور التاريخية حول تطور المدينة .

☐ عبدالرحيم التوراني

☐ مرحلة الانفتاح ... والتناقض ... في الفن التشكيلي المغربي

يمكن ان نصف الحركة التي يشهدها المغرب اليوم في ميدان الفن التشكيلي وخاصة منه – الرسم – بالانفجار .

ذلك انه لا يمر أسبوع واحد – وفي كل المواسم – دون ان تنقل الينا وسائل الاعلام المختلفة ، اخبارا حول سيل المعارض التي تشهدها قاعات العرض الرسمية ، والخاصة والتجارية ، ودون ان يفاجئنا (النقاد) او الصحفيون بمقالات واسعة ، وعريضة عن (اهمية) هذه المعارض الفنية والتاريخية .

وهذا الانفجار الفني ، اذ يعبر عن شيء ، فانه يعبر عن سعة أفق الفن المغربي واستعداد الفنان المغربي للدخول في مغامرة البحث والاكتشاف الحضاري والانساني الا أن هذه الحركة « المتفجرة » لها سمات متغيرة لا بد من الوقوف عندها بعض الوقت .

ان هناك تناقضا اساسيا يقوم بين الفن والمفهوم ، وبين الفنان ودوره فهذه الحركة المتفتحة ، والحرة تتسم بالخوف الى جانب رغبتها في الانفتاح والتحرر ، كما تتسم بالقلق بجانب معانقتها للطلائعية الثقافية ، وللقيم الحضارية المعاصرة .

فما هي اذن آفاق هذا التناقض ، وهذا الخوف ، وهذا الشعور، بالقلق الذي يجتاح حركتنا الفنية ! وبمعنى آخر ما هي آفاق هذه الازمة ! .

لقد تميزت الفترة السابقة من تاريخنا بالتطورات السياسية الكبرى ، وبسيطرة الفكر السياسي ، مع التخلي عن كل انواع الفكر الفلسفي والادبي والفني ، نتيجة الصراعات التي دخلها المغرب للدفاع عن كينونته الوطنية .

الا ان القضية قد فقدت مشاركة مثقفينا على السواء في التوجيه وانعكست الان انعكاسا كليا ، وبدات قضية الوعي الانساني تحتل مكانا جديرا بالاهتمام وبخاصية خطيرة ومدهشة ، وهي الفوضى والارتداد والانحلال ... والتناقض الذي يصبغ الفكر بالقلق ومرجع هذه السمت هو ان الثقافة ، وهي لصيقة بأفراد ينتمون لطبقات معينة ، لم تستطع حتى الان ان تكون لها مجتمعا يعيش مع الاحداث، ولم تستطع حتى الان ان تفرض نفسها على الاحداث التي مازال الفكر السياسي يسيطر عليها كليا او جزئيا ... وبمعنى آخر مازالت الثقافة وروادها يعيشون على الهامش ، ما زال رواد الثقافة يأملون بالانتصار وبالخلق الذاتي ، والابداع .

ان الثقافة بمفهومها التحولي الواسع مازالت هواية خاصة ، وهذا يعني ان المشاكل المتعلقة بالثقافة الاجتماعية ، وبتأكيد القيم الجديدة للانسان لم تطرح بعد في شكل جدي ، ومن هنا فالثقافة مازالت بدعة وستبقى هكذا الى ان تحقق ذاتها وتخرج من نطاق الهواية الى عالم الاحتراف ، واعني بهواية الثقافة ان المثقف لم تتح له حتى الان فرصة المشاركة ، وفرصة القيادة ، وسوف لا تتاح له هذه الفرصة اذا لم يسجل نفسه في لائحة العمل الوطني فيمارس مسؤوليته الوطنية .

ان المثقفين فنانين وادباء ومفكرين ، هم الفئة التي تتميز بتوفرها على بعض الوسائل التي تتيح لها توجيه التجربة المجتمعية بان تربطها برصيد التجارب التاريخية وان تعطيها صباغة تلحقها بالحضارة الانسانية .

لذلك ارى ان السياسة تبدو مجالا طبيعيا لنشاط المثقفين في الاقطار المتخلفة فما دامت السياسة هي السبيل لاحداث التغيرات المباشرة ، فان المثقف الذي يكسي طابعا نظريا .. ويؤدي دورا اخلاقيا

محكوم عليه ان يتحول الى رجل يمارس مسؤوليته الوطنية ويؤدي دوره السياسي والاجتماعي ، والتاريخي .

ان لكل الطبقات الشعبية بما فيها الكادحين ، من العمال والصناع والفلاحين وكذلك طبقة التجار ، والمثقفين والمتعلمين ، تشكل صورة نهائية لثقافتنا الحديثة ، واعتقد ان السمات التي تميز هذه الفترة من تاريخنا وكذلك الفترة السابقة هي الحضور المستمر لهذه الصور ، وحضور المثقفين كذلك في مجتمعهم عن طريق محاولاتهم لتطبيق افكارهم البناءة من خلال ممارستهم ، يعكس صورة الثقافة ، الا اننا مع ذلك لا نحس بثقل وجود هذه المشاركة وبكثافة رصيد التجربة والعمل وخاصة عند الرسامين الذين اضحوا يكتسحون قاعات العرض موسما بعد آخر ، ونتيجة استلاب البيروقراطية للكثير من هؤلاء حتى بدأ يتبين لنا ان بعض رجال الثقافة يقفون موقف المتفرج ، الذي لا حول له ولا قوة ، أمام التحول الاجتماعي ، والسياسي ، الكبير الذي عرفته بلادنا خلال السنوات الاخيرة ، لاجل هذا ارى ان فنانينا مطالبون اكثر من اي وقت مضى بالتمهيد لتقبل الاختيارات التي من شأنها ان تحقق لجماهيرنا مطامحها ومطالبها في الحرية والديمقراطية .

والثقافة والفن اذا ما سبقا التغيرات المجتمعية ، وحددا آفاق التجربة وتطورها فانهما يصبحان ضمانا وتأمينا لاستمرارية الديمقراطية السياسية والمجتمعية التي ناضل من اجلها شعبنا ، مايزيد عن نصف قرن ، فعلى الرغم من غياب جزء كبير من مثقفينا عن هذه المعركة ، معركة العمل الديمقراطي ، وتعبير الجزء الآخر عن حضوره (بأشكال مختلفة) فاننا مع ذلك نعتبر معركة الكفاح الثقافي السلبي ، مرحلة لمواجهة المفاهيم المتجمدة والاجهاز عليها ، اما مرحلة الكفاح الايجابي فهي مرتبطة اشد الارتباط ، بالمعطيات الوطنية ، والثقافية ، والسياسية ، والاقتصادية على السواء .

من هنا نجد ان الحل المعقول لمرحلتنا الحالية هو العمل الايجابي لتكوين شخصيتنا منطلقا قويا نرتكز عليه ، ونساهم به – كمثقفين وفنانين – في العمل السياسي المرتبط بالشعب وبتطلعاته ومطامحه .

فالمسألة ليست مسألة تجديد الاطار الشعري والروائي ، والفلكلور المدرسي في آدابنا وفنوننا ، بل المسألة تتمثل في الدفاع عن كيان قومي يرتبط اشد الارتباط بشخصية الشعب الذي ننتمي اليه.

يؤكد الفيلسوف سارتر في كتابه (ما هو الادب ؟) على جمهور الكتاب ونوعية هذا الجمهور ، فعلى كل كاتب ان يفهم لمن يكتب ، وبمدى فهمه لجمهوره ووعيه لقضاياه ومشاكله ، يستطيع ان يرتفع بمستواه الفكري ، ويرتبط بعالمه الحقيقي الا ان النقطة الاكثر اهمية من ذلك ان للكاتب حرية تخاطب حرية ، ومعنى هذا ان الكاتب لايكون حرا الا بتحرر جمهوره ، ومن ثم فان حرية الجمهور هي التي تضع الكاتب ضمن اطاره الحقيقي ، وجمهور الكاتب بالضرورة يجب ان لا يشمل الطبقة المثقفة فحسب طالما يعتبر الكاتب نفسه لصيقا بحركة تطور اجتماعي شامل .

ان جمهور الكاتب هو كل فرد تمسه القضايا التي يطرحها الكاتب او يناضل من اجلها فماذا تعني عندنا في المغرب حرية الجمهور بالذات ؟ .

في بلاد لها جذور عميقة في التاريخ والحضارة ، ولها ماض فكري حافل ، وحديثة العهد بالاستقلال كبلادنا ، ستكون حتما مهددة بالنفوذ الاستعماري الذي يفرض نفسه عن طريق الاقتصاد ، وعن طريق الثقافة والفكر ، وسيرتبط فيها معنى الحرية بالمعنى السياسي الى ابعد الحدود ، لاجل ذلك فنضالنا كمثقفين وفنانين يجب ان يحدد في اطار الديمقراطية ، حتى يسهم في تحرير الجماهير من كل المفاهيم التي تسجنه وتحد من وعيه .

ان المشكلة ليس في ارتباط الحرية بالديمقراطية ، ولكن عندما تصبح هذه الديمقراطية ، تمثل حرية الجمهور ، حينذاك يصبح للحرية والديمقراطية معنى ايجابي واحد .

فالجمهور يبقى حرا في كل الحالات ، ولكن الشعور بالديمقراطية وممارستها هو الذي يحدد اطار الفنان وموضوعيته ، ونضاله ونظرته الواعية للاشياء والناس والتاريخ .

كيف تحدد ابعاد حرية الجمهور والفنان ؟ لا يوجد في بلادنا فنان لا يشكو من قلة الجمهور ؛ والقضية قد طرحت منذ سنوات ، واعيد طرحها ، ونوقشت ، واعيدت مناقشتها ، وبدون جدوى ، لان القضية مرتبطة حتما بالتعليم وانتشاره ، في حين ان السياسة لاتشكو مطلقا من قلة الجمهور ، الشعب كله سياسي بمعنى آخر ، وعن هذا الطريق يحاول كل فرد التأكيد على ايمانه ، طبعا لا يقف في وجه المجتمع كفرد ، ولكنه يقف كمجموعة بشرية ، لان التقدم الاجتماعي اصبح مرتبطا ارتباطا عميقا بعمل الهيئات والمنظمات والصحف ،واجهزة الاعلام ، وبنضالها وانتصاراتها .

من هنا ، من هذه الزاوية نجد ان الطبقة المثقفة بما فيها الكتاب والصحفيون والادباء والشعراء ، والرسامون ، والممثلون ، ومختلف محترفي الفن والفكر ، تقف امام طريقين كمنهج وعقيدة ،!! وامالسير في عالم مضبب لا وجه له ولا ملامح .!!

واعتقد جازما ان الشكوى المستمرة ، من ضعف جمهور الكاتب والفنان ، تكمن هنا ، فالمثقف كاتبا او فنانا ، او باحثا اذا عانق الاختيار الشعبي سيعانقه هذا الشعب لا محالة .

ان الانخراط الايجابي في العمل السياسي الواعي هو الحل المنطقي، ذلك لان مرحلتنا هي في الحقيقة مرحلة كفاح ، ولا يمكن ان يكون هذا الكفاح ايجابيا الا اذا ارتبط بالكفاح السياسي ، وعلى ضوء المكاسب سنكون قد حققنا ذاتية الثقافة والفن ، وربطناهما بتطلعات مجتمعنا ، والا فالثقافة والفن سيبقيان على الهامش ورجالهما سيبقون يتراقصون في حلبة التناقض التي لا وجه ولا شكل لها .

للفنان ، كما لاي انسان آخر انسانيته ، ووطنيته ، فالفنان منذ القدم مهما اختلف اسلوب التعبير لديه ، يظل الباحث ابدا عن ناحية هامة هي الجمال ، انه يسجل تطور البشرية في مدارج الرقي ، ويوجهها نحو عالم مليء بالاحاسيس ، والوجدانات الخيرة وما تزخر به من معاني الرفعة والسمو .

ان الفنان في اخلاصه لرسالته خليق به ايقاظ الوعي القومي لدى المواطن وان يوحي لهذا المواطن بشخصيته القومية المتحررة التي تشعره بالاعتزاز والكرامة .

والامم العريقة تربط امجادها بأمجاد فنانيها ، لهذا تعمل على تكريمهم والقيام على ذكراهم والحفاظ على آثارهم كدليل حي على قيمة الرسالة العظيمة التي يطلع بها الفنان .

□ الدار البيضاء : محمد اديب السلاوي

« الرؤوس الميتة » لبيكت على المسرح .. قراءة مفتوحة للمشاهد .

ازداد في الاونة الاخيرة النقاش في الصحافة الفنية الفرنسية حول « ازمة المسرح الفرنسي » ، وخاصة في المجلات الادبية ، كالـ « نوفيل لتبرير » والـ « كنزين لتبرير » اذ بدأ المخرجون المسرحيون الى مسرحة نصوص الرواية والقصة القصيرة ، وتقديمها على المسرح .. وبالرغم من ان بيكت لا يكتب كثيرا للمسرح عدا مسرحيته « في انتظار غودو » الشهيرة وبضع مسرحيات اخرى، الا ان اعماله الادبية الاخرى مازال مصدر ايحاء للمسرحيين في فرنسا ، والعالم وهذه الايام يقدم المخرج المسرحي جان كلود فال « الرؤوس الميتة » وهي عبارة عن قصتين قصيرتين ، للنص مفهومان : الاول وهو المعنى المباشر للعنوان . والثاني يكشفه لنا بيكت .. وهو عبارة عن مصطلح قديم بالمفهوم الكيمياوي يطلق على بقايا تجربة معينة فان بيكت يقيم هذه الموازاة مع بقايا تجربته اذ ان هذا النص عبارة عن بقايا لم يستطع بيكت اضافتها لرواياته الثلاث « مولي »و « مالون تموت » و « الذي لايسمى » وقد اطلق الناقد ريمون كوس على هذا النص« البقايا الجميلة » وبالتالي اصبحت عملا مستقلا عن باقي اعماله . ومن الواضح عند قراءة اعمال بيكت نلاحظ ان النص يضيق تدريجيا بعناصره الروائية ، وكل نص من نصوصه يتاطر بحدود معينة من الصور والاحاسيس والمونولوج الداخلي .. وكل نص يعطي تفسيرا للنص اللاحق .. والنتيجة الاخيرة التي تنتهي بها اعمال بيكت هي الصمت . «والرؤوس الميتة» عبارة عن محاولة للهروب من هذا الصمت ، ولو ان هذا النص لم يحقق ذلك ، لكنه اصبح نصا مستقلا .. في هذا النص نجد جميع افكار بيكت ، وان كل جملة تستحضر اعماله وتلخصها .

مما لاشك فيه ، ان المخرج جان كلود فال واجه صعوبات عديدة في اخراج هذا النص ، خاصة وان بكيت لم يكتبه اصلا للمسرح ، اضافة الى صعوبة نصوص بيكت التي تعتمد على اللعب بالكلمات والايحاءات الرمزية المبهمة ، حتى يتوزع الحوار الواحد بين اصوات واشباح عديدة . لكن المخرج استطاع ان يمنح النص الصور المسرحية، اذ يعتمد على تيار الوعي في استحضار ذكريات الندم والاسف ، ويلخص لنا جان كلود فال النص الاول بالشكل التالي :

« رجل ينزوي الى ذكريات ايامه الماضية . يتذكر كل يوم ، كل حادثة مرت في حياته ، كل صورة ، كل ايماءة ولايام عديدة لايتذكر شيئا . ماالذي بقي في رؤوسنا حتى يجعلنا نعود الى الوراء ؟ انها بقايا حياة .. انها بقايا قليلة . هنا يقبع البيت ، والحديقة العائلية ، والرغبة العارمة للخروج والرحيل ومغادرة الكون ، نظرة ثاقبة من ام تحب وتكره .. تعطي وتاخذ في ان واحد . ثمة اب طال انتظاره . هناك حيث الرحيل والعودة ، وبعض الصور ، وبعض الاصوات التي تحدث احساسات معينة ، بعد ذلك لاشيء يبقى .. لم تاتي هذه الذكرى .. هذه البقعة الصغيرة من الذكرى . »

من المعروف ، ان بيكت كاتب يمتاز بصعوبة باللغة ، اضافة الى انه يرفض التفسيرات والتاملات لاعماله من قبل المخرجين ، ازاء هذه الصعوبة ينبغي على مشاهد هذه المسرحية ان ينفتح على عالم بكيت ويترك عالم النظريات والمنطق ، ويعود الى اثارة الاحاسيس .. هذه هي الطريقة الوحيدة التي توصلنا الى فهم هذا العمل المسرحي . واما النص الثاني فيلخصه لنا جان كلود فال على الشكل التالي :

« هذه المرة ، انها امراة تتذكر . تتذكر اعوامها العشر الاخيرة وهي ترحل عبر عالم مع هذا الشيخ الذي اشرف على العمى ، انه الحبيب او الاب او رجل قابلته مصادفة . انهما كانا يسيران ويتحدثان لبعضهما . واحيانا اخرى يسيران دونما كلام . عشرات الاعوام .. اعتزلا عن العالم . منفردين ومجتمعين . متى تركها هذا الشيخ او ربما هي التي تركته ؟ من الذي يعرف ؟! ومن اين بدات تتذكر كل هذه الاعوام العشرة .... »

ان فكرة « الزوجان » من الافكار المهيمنة في اعمال بكيت ، وخاصة في مسرحه . لانعرف من هو الراوي : الرجل ام المراة !! وفي الحقيقة .. عند بيكت لايهم من الذي يروي الرجل ام المراة .

وفي الحقيقة ، ان بيكت لم يكن متعصبا لاخراج هذه المسرحية لانها لم تكتب اصلا للمسرح ، ويعتقد بيكت ان مسرحة النصوص الادبية مهما كان فهو يسيء للنص الاصلي .. وحين وافق بيكت على مشروع المخرج جان كلود فال في اخراج هذا العمل ، ذلك لان المخرج نفسه لا يبحث عن مسرحة النص بيكت فقط ، لذلك نراه يبتعد كثيرا عن النص ، ومن خلال هذا النص يستحضر المشاهد والصور المسرحية دون ان تاتي هذه المشاهد والصور متحمة في النص .. وكما هو معروف في المسرحيات الكلاسيكية ان الوجود المادي للشخوص على المسرح هو الذي يوحي ، ولكن في هذه المسرحية يستحضر لنا جان كلود فال الكلمات في شكلها العاري والصافي .. والمشهد كانه صفحة بيضاء تملأ بهذه الكلمات ، وهكذا لاتفسر الشخصيات النص وانما هم انفسهم مادة النص .. اضافة الى استعمال المؤثرات المسرحية كالاضاءة والملصقات ، منحت النص جمالا وقوة .. والاهم من ذلك ان هناك مساحة للتصور والفرضية والتامل يتمتع بها المشاهد مابين نص بيكت واخراج جان كلود فال .. انها قراءة مفتوحة للمشاهد . وينبغي الا يغيب عن بالنا ان تقديم هذه الاعمال ما هو الا تعبير عن الاغتراب الحاصل في المجتمع الراسمالي ..

مقابلة مع آريان موشكين .. مخرجة فيلم « موليير »

اجرتها : گي ديمير

(اريان موشكين مخرجة مسرحية مشهورة في فرنسا ، تعمل في فرقة (مسرح الشمس) ، اخرجت مؤخرا فيلم « موليير » الذي مثل فرنسا في مهرجان كان السينمائي في العام الفائت . في هذه المقابلة التي اجرتها « گي ديمير » ، تكشف اريان موشكين كيف ولماذا اخرجت فيلم « موليير »، وقد اجريت هذه المقابلة قبل عرض الفيلم في باريس وهي ذات اهمية بالغة في شرح ابعاد وتفاصيل الفيلم .)

س : هل من الممكن ان تتحدثي لنا عن هذا الفلم الذي لم نره بعد ؟

ج ـ هذا بالضبط مالا اريد قوله .. اننا حاولنا ان نقدم فيلما شعبيا ، وحين نعطي اسلوب الاستخدام للفيلم من هذا النوع، فان براءة الجمهور في استقبال الفيلم سوف تنفقد . وهذه البراءة لا اريد ان المسها . ان الفيلم عبارة عن « حياة موليير » وليس حول « حياة موليير » .. انها حياة موليير وعبر تلك الحياة نلقي نظرة على تلك الفترة والتي يمكن ان تكون نظرة على انفسنا ايضا ، والذي بحثناه ليس ما وقع بالفعل .

س : ماذا تقصدين بكلمة « نحن » ؟

ج : اقصد فرقة « مسرح الشمس »،مع مساهمة عدد اخر من الناس وخاصة على مستوى التكنيك اكثر مما على مستوى التفسير . فلو انفردت فرقة «مسرح الشمس » في العمل بمفردها لما كنا نصل الى تكوين فرقة ضخمة كما كنا في الفيلم الذي استغرق عامين . لذلك ، فاننا نرتبط بالفرق الاخرى ، مع بعض الاستثناءات ،تلك التي لها الرغبة في العمل مع فرقتنا ، وذلك يتيح لنا التعرف بشكل افضل على الناس الذين نحبهم امثال « روجيه بلاشون » الذي مثل دور « كولبير » وزير المالية في زمن لويس الرابع عشر ، او « جان داستي » جد موليير الذي مثل دورا كبيرا في حياة ابنه الصغير .

س : لماذا اخترت موليير وليس كاتبا اخر ... ؟

ج : انني لم اخرج اية مسرحية من مسرحيات موليير ، ومن المحتمل الا اخرجها حتى في المستقبل . لكنه كانت لدي رغبة في الحديث عن حياة فنان انه من الاسهل علينا ان نختار رجلا مسرحيا اكثر من الرسام او الموسيقي .

س : هل نشاهد في الفيلم الحفلات الراقصة العظيمة التي كـان يقيمها لويس الرابع عشر ؟

ج : فيلم موليير ليس فيلما عن المسرح ، بالتاكيد ، اننا نرى موليير المخرج ونراه يمثل مرتين في المرة الاولى حين يلاقي فشلا ذريعا في تمثيل التراجيديا امام الملك ، مسرحية كورني عند عودته الى باريس عام ١٦٥٨ بعد غياب احد عشر عاما حيث يمثل مشهد' زليا اذ جعلته يحافظ على القناع في « الملهاة » الذي يبقى نموذجه العظيم في التمثيل وفي المرة الثانية ، عندما يفسر « المرض المتخيل » اذ ان وجهه مطلي بالمسحوق الابيض تغمره بقع من الدماء ...

اما بالنسبة للحفلات الراقصة التي كان يقيمها لويس الرابع عشر ، فان كل ميزانية الفيلم لاتكفي لاخراج مشهد واحد من تلك المشاهد ، وقد رأينا في ذلك بذخا لامعقولا ـ فلقد فضلت ان اعرض العدة التي تعطي فكرة واضحة في اللحظات المطلوبة نرى على سبيل المثال الجندولات المنحوتة من الذهب التي جاء بها « لولي » من البندقية . .وفي الفيلم تخيلت بانه جاء بهذه الجندولات عبر جبال الالب في حقول الثلج ، بجهد لايصدق اقول مرة ثانية ، ليس الفيلم عن المسرح .. بل هو اعادة كتابة التاريخ . وقد تجنبت كل المشاهدالتي نعرفها عن ظهر قلب الا مشهد الموت في كل مرة احاول بها كتابة « مشهد تاريخي » يتطلب الانتقال المكاني الضروري لكي اجسد الحدث بشكل حقيقي . لا استطيع ان ابرهن بان كل مشهد من المشاهد التي اخرجتها هي في اماكنها الحقيقية ، وفي نظري لايستطيع احد ان ينفذ ذلك . وذلك لا يختلف فيه اثنان . وانـا اطرح السوال التالي :

هل كان لموليير هذه الحياة الخيالية ؟

كلا بالتاكيد . لكني تخيلت كيف عاش موليير وفرقته لم اكن راغبة في اخراج فيلم وثائقي ولكن في ايجاد المحاكاة .وهكذا عندما كنت احاول تكوين شوارع معينة في باريس ، كنت اقول لمصمم الديكور : « عندما تصمم الديكور فكـر بكلكتا .. ان باريس ، في القرن السابع عشر تشبه كلكتا في الوقت الحاضر ».

س : تكلمت عن الملهاة المرتجلة . الا تعتمدين بان موليير كان يمد المسرح بالفكر الذي لم يكن موجود قبله ؟

ج : ذلك كله عبارة عن موضوع الفيلم .. مسيرة موليـيـر في التاريخ ، منـذ صباه حيـث تنتشـر الثقـافة في كل شيء

س : ولماذا السينما ؟ هل تخليت عن المسرح ؟

ج : بالتاكيد لم اتخل عن المســرح لكنني احببت السينما دائمـا كالمسرح . ابي منتج سينمائي الا انه لم ينج الفيلم . اننا انتجناه بانفسنا ، بشركتنا الانتاجية الخاصة اي فرقة مسرح الشمس، بمساعدة التلفزيون الفرنسي ، والتلفزيون الايطالي ـ ويعود الفضل في ذلك الى « باولو گرامسي » المدير الســابق لمسرح « بيكولو » ـ وكذلك الى « كلود ليلوش » .

يبلغ عمر فرقتنا خمسة عشر عاما .. وفجاة احسسنا بخطر الروتين وبنوع من الركود بالرغم من ان عروضنا المسرحية تثير التساؤلات العديدة والنجاح . فالغالبية العظمى من فرقتنـا شعرت بالحاجة الى تحطيم المعتاد ، وفي ذات الوقت لم نكن نرغب لفرقنا بذلك المعتاد .

س : هذا هو الفيلم الاول لفرقتكم . ماهي الصعوباتالتي واجهتكم؟

ج : لقد نجحنا في تذليل الصعوبات التكنيكية بمساعدة الاختصاصيين الماهرين . وفي الحقيقة ، ليست هناك فروقات اساسية بـين المسرح والسينما . واذا كانت هناك ثمة اختلافات ، فيمكنني القول ، هي في مجال المكان والزمان . في اخراج هذا الفيلم ، وجدت نفس الحيل التي تستخدم في المسرح . نفس الاشـياء التي ينبغي تجنبها ونفس المخاطر التي ينبغي ان تحذرها .

س : هل قرات كثيرا لاخراج هذا الفيلم ؟

ج ـ لو قرات عشرات المرات بقدر ماسوف اقرا لو كان الفيلم لما يبدا بعد ... ولكن في النهاية ، استطيع ان اذكر الكتب التي خدمتني في اخراج الفيلم : « مذكرات گري ماري » اعمـــال موليير المسرحية » ،كتابات العصر : كي بتن ،كولبير ،مدام دي سفينيية سان سيمون الذي اعطاني فكرة مشهد واحد ، كتاب بيير گوبير « اويس الرابع عشر وعشرين مليون فرنسي » . كتاب « مدلين يورغكنسين » الذي يتكلم عن موليير وعصره الذي تحول بالنسبة لي كالانجيـل .

س : هل اخرجت الفيلم في الاستوديوأم في الخارج ؟

ج : بالتناصف تقريبا .. بالنسبة للجزء الاول من الفيلم اي فترة لويس الثامن التي تمثل شباب موليير ، فقد شيدنا ديكورا في مسرح « كارتوشري دي فنسان » كهذا المسرح الصغير الذي نمثل عليه مسرحية « دون جوان » في هذا الشتاء ، وكذلك شوارع باريس واورليون . اما بالنسبة للجزء الثاني ، فقد تم التصوير في فرساي ، فونتن بلو ، ومتحف اللوفر ، واللوار .

وفي كل مكان : في الشارع ، في الاغاني ، في المسارح الشعبية ،وفي الاحتفالات العائلية والكرنفالات . هذا ما استحضره في الجزء الاول من الفيلم ، نطلق عليه «السعادة» .السعادة المهددة دائما مثل كرنفال مهدد من قبل البوليس ... ان اويس الرابع عشر وحاشيته ينتزعون الفن والفنانيين لصالحهم ـ وكذلك كل شيء وعندما نرى الشعب في الجزء الاول من الفيلم فانه حالما يختفيفي الجزء الثاني حيث لانرى سوى الحاشية . موليير هو رجل التقدم .. والرجل الجديد . فاذا ما حطم فان فرنسا تتحطم باكملهـا كان موليير يرغب في الخروج من الغموض ، غموض العصر وصباه فلقد هوجم موليير واهين وتعرض للخطر لانه قال اشياء لا يمكن ان تقال انذاك . فانه سحق بين ارهابين : استبداد الملك من ناحية وتعصب رجال الدين من جهة اخرى . لذلك فالجـزء الثاني من الفيلم اكثر حزنا وقتامة مما كنت اتصور .

س : لقد كان موليير كالجميع في موضع الحماية والتشجيع من قبل الملك كما انه اثنى المديح للسلطة لاسيما في مسرحيته « النساء العارفات » ...

ج : لم يكن موليير بطلا او مناضلا . كما انه لم يكن رجلا جامدا . والفيلم يسعى الى استحضار كل تناقضات موليير التي كانت جزء لايتجزا من عصره كما لنا تناقضاتنا في الوقت الحاضر . انا لا احب مسرحيته « النساء العارفات » . اما «مدرسة النساء » فهي تذهب الى ابعد مما نتصور ، هذه المسرحية كانت بالنسبة للعصر مسرحية مشينة .حاولت ان استحضر حادثتين مستوجبتين من حياة موليير لا احبذ هذا الانفصال فذلك ما يفعله الاكاديميون ان ما يثير اهتمامي هو الاستفادة من تنـاقضـات موليير ازاء السلطة انذاك . المسرحيتان المهمتان بالنسبة لي هي « تارتيف» و « مدرسة النساء » . اما مسرحية «دون جوان » فهي اكثر غموضا . اعتقد ، لفهم موليير ، ثمة مفاتيح مفقودة .

فلمنا عن موليير ليس فيلما تعليميا . .انـه يستحضر ولا يستحضر في ذات الوقت . لقد حاولنا ان نرى الاشياء الكامنة في الاعماق . من البساطة ان نصل الى ثلثمائة وخمسين عاما وان نقدم التفسيرات على ضوء مانعرفه من معلومات . ومن الغباء ان نقول «كان موليير برجوازيا .. فسوف لن يفسر شيئا كبيرا ... » لقد رغبنا في في ان نعرض ، بشكل تجريبي ، كيف خدم موليير عصره ، وكيف حطمه عصره . كان عصرا رائعا ، مرهفا ، بشكل غير اعتيادي وفي ذات الوقت بربري فظيـع . وليس بعيدا عنا عصرنا الـــذي نلاحظ فيه ضغط السلطة على الفنانين والانتحارات التي تسوق بعض الاوساط الفنية اليسارية . فاننا نتسائل تخدم من كل هذه الافعال !

شاكر نودي

الى اين تسير الواقعية في المانيا الاتحادية

القى الكاتب المعروف في جمهورية المانيا الاتحادية فرانس كسافير كروتس fransxaver kroets محاضرةحول الواقعيةفي الادبوالفن في المانيا الاتحادية وقد نشرت هذه المحاضرة في الجريدة الادبية سونتاغ في المانيا الديمقراطية وفيمايلي اهم ماجاء فيها :

رافق الفن والادباء والفنانونالصراعات الاجتماعية الكبرى فيالمانيا الاتحادية دائما وقد عانى الادباء والفنانون ضربات اسوة بما عانته القوى التقدمية وفي الوقت نفسه ظفروا بانتصارات جزئية منحتهم حوافز ومساعدات وتوسعات . وليس من السهل ان يخاض نضال في حقل الادب والثقافة داخل مصانع كبرى مثل سيمينس وكراوس امافاي .. ومما يوسف له ان السبب في ذلك ان كثير من حملة الثقافة يسيرون متعثرين وراء التطور الاجتماعي برمته . فلماذا ؟

السبب في ذلك انه اذا برزت موهبة شابة في جمهورية المانيا الاتحادية توجهت اليها انظار البرجوازية لتختبر فيما اذا كانت هذه الموهبة تتعاطف معها وتتجاوب مع نظامها . فان لاحظت ميولها نحوها لحد ما او امكانية كسبها الىصفوفها فعندئذ تقدملهذه الموهبةالمغريات فتغرسها في ارض مناسبة «لتتطور» وغالبا ماتسير متطورة باتجاه المجتمع المنحدر بالتدريج نحو الهاوية .

ان المتاعب الاقتصادية بالنسبة لهذه الفئة من الكتاب والفنانين قليلة فهي تتلقى الدعم لابدافع الحب لها وانما من اجل عزل وتغريب البقية الكثيرة من حملة الفن والثقافة . وهذا مايؤدي الى ابعاد الفن والكتابة عن الجماهير .

ومثل هؤلاء الناس يجدون في اخر المطاف ان الكتابة حول المشاكل الاجتماعية وقضايا الجماهير مثل البطالة والاحزاب وطرد العمال من المصانع مواضيع مملة وغير مثيرة ، خاصة وان هؤلاء الكتاب انفسهم لايعانون هذه المشاكل والادباء في بافاريا يقولون «اتغنى باغنية من اكل خبزه» ... ان التغريد العذب على الغصون الجرداء من علم الجمال البرجوازي المتداعي يتجاوب كذلك مع هذه الاوضاع . ولكن مما يجب قوله ان هنالك ذوي مواهب عالية حقا وفنانين يشدون القراء ومثقفين محنكين جدا في وسائل الاعلام وصانعي اتجاهات ادبية وفنية وسياسيي ثقافة ذوي مقدرة في اوساطهم .

والى جانب طيور الجنة هذه توجد طبعا جماعة كبيرة ممن لا اسماء لهم ولاتعامل معهم بمستوى المشاهير وانما على صعيد الجمهور . ومركز هذه الجماعة غير امن وهي تعتمد في حريتها على مقدار مالديها من حساب ورصيد في البنك ويعني ذلك ان حريتها ضئيلة . وكتاب هذه الجماعة مستقلون ذو مهنة حرة فهم اما احرار في المهنة ذوو مورد ثابت او احرار كليا ونادرا مايكون موردهم ثابتا . وهم يعملون في التلفزيون والاذاعة والجرائد والمجلات المصورة او هم ممثلون او مخرجون يشتغلون لفترة تمثيلية محدودة الى غير ذلك .

وهنالك فنانون ممتازون جدا ساروا طيلة حياتهم على حافة الفاقة الاقتصادية . وكثيرون منهم راى نفسه مضطرا ان يعوي مع الذئاب .

ان البرجوازية تقدم فنا وثقافة الى ذوي الامتيازات من جهة والى ذوي المخاوف من جهة ثانية .. وكلا الفئتين تعزف لحنها وترقص على انغام مزاميرها .

وبهذه المناسبة خامرتني احيانا فكرة بان هذا سوف لن يحدث في السنوات المائة القادمة . فقد اضرب مسرح «شاوشبيل هاوس» في هامبورج وقد افعمني هذا الاضراب فرحا وفخرا اذ ان الاضراب ذو طابع سياسي وقد حدث لان عميدا جديدا عين لهذا المسرح خلافا لرغبة الكادر الفني وهذا العميد الجديد رجعي عين ليحل محل العميد التقدمي . لقد رفضته الفرقة الفنية احتجاجا منها لاول مرة في تاريخ دار كبيرة .

طبعا هناك طيور جنة متنوعة الريش غنت نشازا عن قصد وغير قصد وهذا مايحدث احيانا حين تتعذر الرقابة . كما توجد عصافير متفتحةالاجنحة تقصدنا باشتياق منبلدان اخرىوليس لديها الا فرصة ضئيلة للعيش معنا فاذا ماغنت اغنية عن الاشتراكية الواقعية فهي تختفي في العدم ..

فاذن كيف يسلك حملة الثقافة التقدميون الاحرار في مهنتهم كليا في بلدنا وماذا يقدمون من اغان . ان همومنا ناجمة عن تخلف الواقعية لمصلحة الامور الذاتية الداخلية .. وهذا يشمل زملاءنا في برلين الغربية وفي فرانكفورت وانا منهم . ففي مدينة فرانكفورت جرى احتفال بمناسبة مرور ٨٠ سنة على ميلاد بيرتولت بريشت واخر كرس لاحياء ذكرى غوتفريد بين (الكاتب العبثي ١٨٨٦ ـ ١٨٥٦) .. وهذا جيد . فبريشت اقرب للكثيرين منا ولا يعني ذلك ضرورةاقصاء غوتفريد بين . ولكن الواقعجرى خلاف ذلك وعلىشاكلة اخرى. وقدكتبت جريدة « سود دويتشه شايتنغ » بخبث ومكر كعادتها «بريشتيذهب ليحلفيمحله» كماكتبت جريدة «فرانكفورتر الكيمانية» ان منالجدير الا يوضع الحزب والانسانية التقدمية على صعيد واحد فانبريشت لم يطرح اسئلة فقط وان اجاز لنفسه اعطاء الاجوبةوهذا ما يرفضه جيل الشباب في مفاهيمه » .

فلماذا كل ذلك ، لسبب طبعا هو الرؤية بنظارة سوداء والتشهير والفوضى العبثية وما اشبه ذلك . ويعني ذلك ان يبقى القديم على قدمه «الثورة لامعنى لها ابدا» وعندئذ سيبقى السيئون دائما والى الاخير بمشاعرهم البرجوازية وفي خدمة المجتمع البرجوازي ففي المانيا الاتحادية يسود شعار العصر في الفن القائل «ان الطريق البطولي يسير الى داخل الذات ، الهجرة الداخلية ، العبث ، النظرة المتشائمة الى التاريخ» وهكذا فيا للاسى !

في بداية الاعوام السبعينية لاحت بوادر جديدة للواقعية في المانيا الاتحادية وكانت تلك بداية قائمة على اوضاع خاصة وقد صفق الجيل الناشيء للاوضاع التي شاهدوها كما تعرض فننا لاصابات دون معنى فكشفنا عن ضحايا تعاطفنا معها وبرزت انذاك رغم هذه الاصابات تضحيات في بلدنا لايمكننا تجاهلها وبعد ذلك بدا تحسن في المحتوى واصبحت واقعيتنا قادرة لا علىكشف الضحايا وانما انتصنعمضحين من اجلها ، ولم يقتصر الامر على الرثاء للمصابين وانما تعداه الى الشكوى من موجهي الاصابات . كما اصبحت واقعيتنا من الناحية الاجتماعية عامة قادرة على الرؤية والعرض وهذا التحسنفي المحتوى صب بالطبع في نوع من الواقعية الاشتراكية ولكن في الاونة الاخيرة لاحظ اولئك الذين قفزوا الى القطار ليمارسوا اغراضهم هذا التقدم فرفعوا عقيرتهم منادين : ابتعدوا عن الالتصاق بالمحتوى وطوروا انفسكم للشكل فقط» واذا انهم لم يستطيعوا توجيه القطار حسب

الاتجاه الذي يريدونه فقد حاولوا وقفه بدافع «الذاتية الداخلية» الجديدة بغية الفصل بين الفن والجماهير . ويعني ذلك احلال غوتفريد بين ، الكاتب العبثي محل بريشت ، واحلال اسماء ذات شهرة اقل بدلا من غيرها مثل توماس بيرنهارد وبيتر هاندكة وبوتو شتراوس محل مارتين شبير واوغوست كون ومحلي . فاهدافهم في الفن معارضة الواقعية لان هذه الواقعية توءلمهم كما يوءلمهم الكتاب والفنانون الواقعيون ولان هذه الواقعية تقف ضد ستراتيجيات البرجوازية غير اننا نحن الواقعيين لا نسمح بذلك فالفن في بلدنا بحاجة الى الواقعية احتياج الانسان للهواء الـــذي يتنفسه . فمـــاذا تعني الواقعية ؟ انها تعني انْ الانسان العادي يقف في مركز العمل .

والواقعية تعني : بالحب والعطف، بالجد والاخلاص يجب مرافقة الناس العاملين في بلدنا في طريقهم . ومن الافضل ان لايكون ذلك من الخارج وانما داخل صراعات الطبقة العاملة . كما تعني الواقعية اتخاذ موقف والدفاع عنه لمصلحة الناس العاملين .

ولكن هل من الممكن الان تحقيق هذه المطاليب المطروحـــة في الواقعية بشكل فردي وفي فضاء فارغ تحت سماء ايديولوجية الملكة الخاصة ؟ هذا مالايمكن . فلابد من الارتباط بالمنظمات الجماهيريـــة فبواسطتها يرتفع حملة الثقافة ومن المؤلم بصورة خاصة ان هناك زملاء ذوي قدرة ذهنية وفنية كبيرة ولكنهم يقفون ويا للاسف مبتعدين كليا عن هذه المطاليب المهمة وهم يعارضونها في فنهم . ولكن من يعرف نفسه ويفهمها ويحبها ويغيرها قادر على ان يعرف غيره ويفهمه ويحبه ويتعلم كيفية تغييره ، ومن يوجه نظرته الى اعماق غيره يكتشف في نفسه شيئا ما . ومن المهم على كل حال في هذا الصدد القول ان على الفنان التزامات كبيرة في محيطه قبل ان يكتب .وان اولئك الذين لايكتفون بالنظر في اعماق ذواتهم وانما ايضا فيمحيطهم أصبحوا أشد قوة في الاعوام الاخيرة رغم الضغوط . فقد تواجدت كمية وافرة من الاعمال الفنية الواقعية الكبيرة في هذا الوقت ولم تنجح البرجوازية في مساعيها لابتلاع الواقعية فما زالت هذهالواقعية في قبضتنا . ونحو هذا الهدف نواصل اعمالنا .

محادثة مع الكاتب بينيتو فوغاتسكي من كتاب المانيا الديمقراطية

س : في التلفزيون اخرجت قصة جديدة لك بطلها عامل اسمه «تول» . ومن قبل عرفت بافلام قصصك « صبر الشجعان »و«علامات الاوائل» و «برودي» وجميع ابطال قصصك عمال فما هي الاسباب في هذا الاختيار ؟

محادثة مع الكاتب بينيتو فوغاتسكي من كتاب المانيا الديمقراطية

ج : انها اسباب انسانية . فخبرتي السابقة ومهنتي جعلتاني على مقربة من الناس البسطاء . وقد وجدت لدى العمال كثيرا مما يشابه كياني ويحثني على التعبير عنه . وقد عنيت دائما بحياة الافراد اليومية والتخلص من الاساليب ذات القوالب الجامدة وقد وضعت تصاميم لمصائر هؤلاء البسطاء واقمت علاقة قوية معهم وبذلكاكتسبت كما اعتقد اصداء داخلية جديدة . فالبطل ذلك في الرواية المسماة باسمه شخص شعبي نموذجي يجر الناس الذين معه بطريقتهالخاصة الى مشاكل المجتمع الانية . وفي الاونة الاخيرة استحوذ على سر اولئك الناس الذين يخفون وراء تعابيرهم اليومية البسيطة ونظراتهمالهادئة الى الامور شعورا عميقا . وباكتشافي هذا السر اتضحت امامي امور غريبة كثيرة دخلت في قصصي اسوة بما يحدث دائما عندما يريد الناس ان ينطلقوا أو يخرجوا من رتابة حياتهم اليومية . وهذا ما نعمله دائما منذ تاسيس المانيا الديمقراطية : فالاشتراكيون الاوائل حين وصلوا الى القرية كان الناس يعتبرونهم مجانين او حمقى بسبب «خيالهم» بان لا احد يستطيع طرد العامل من معمله وليس بمقدور العامل ان يفكر بمعزل عن انجاز شيء ما . ومن الممتع انه تابع تطوره وتطور عمله حتى اصبح متمكنا من المساهمة في الحكم والعمل مع غيره لتغيير الظروف وتاثيره بالنشاطات الاجتماعية . ان طبقة تريد شيئا ما وان مصيرها الضياع أن لم ترد شيئا .. كل ذلك هو منبع للصراعات والاعمال الفردية .

س : لقد كانت قصصك ذات تاثير عميق منذ صدورها وقد بقي تاثير بعضها مستمرا . فماذا يجعل القصة المعاصرة حسب رايك باقية التاثير ؟

ج : قبل كل شيء كونها قصة معاصرة . انا لست صانع تاثيرات طويلة الامد . فلست اعرف المواصفات لذلك . وبكل بساطة اعتقد انه كثير ما يساعد احدا كتاب او فلم يوضحان له نفسه او يوضحان له العالم فيبقى تاثيرهما عليه اطول مدة واكثر عمقا . فبطل رواية «اولى بينكوب» للكاتب شتريتماتر ، «وبالا» للكاتب نوتش برزا كما اعتقد على اعتاب التحولات الاشتراكية العميقة او توقعاتهما لها وهذا سبب مهم لبقائهما في تفكير القراء . اني في هذه الايام افكر بان مانسميه الان بالتعقيل الاشتراكي أصبح لدى الاف الناس ميدان تجارب غير مطروق وبالنسبة لاخرين كثيرين نقطة تحول غير متوقعة في حياتهم . ان التقدم التكنيكي العلمي لايوءثر بصورة عفوية على العلاقات الانسانية والاجتماعية . والناس يتساءلون الآن وفي كل انحاء العالم : متى يحصل هذا التقدم وكيف وتحت ظروف اية صراعات حتمية واين يصبح خلاقا ولمز

والطبقة العاملة في المانيا الديمقراطية تقف على كل حال وسط البرهنة على ذلك . كما افكر أحيانا في كيفية تطوير مجتمعنا في هذه المرحلة حتى في حقل الادب ومما لاشك فيه ان هناك اناسا يهتمون بالعمل من اجل هذا التطوير منذ سنوات .

س : انك تتحدث في الحياة اليومية عن شيء غير اعتيادي فهل يشمل ذلك قصة «تـــول» ؟

ج : يمكن للكتب والافلام والمسرحيات ان تجعلنا غير معتادين ببساطة على شيء ما في هذا الزمن الذي تطارد به الاحداث والتطورات بعضها بعضا . الاشتراكية تعيش في كل مكان . ومن المهم ان هذه التطوراتأصبحت بديهيةكما أصبحالناس لايجدونفيها شيئا هوفوق العادةوهذا شيءجميل ولكنمصحوب بمشاكلوبالامكان القولانكثير مما هو غير مالوف جاء قبل كل شيء بواسطة الفن . وانا بالذات لااستطيع حتى اليوم ان اتقبل شيئا كما هو . ان مما يثير دهشتي حصول تقدم في كل مكان ترافقه تحولات . ومن هنا بالضبط بالنسبة لي يبدأ النضال من اجل ماهو غير اعتيادي . وهذا مااقوله عن قصة «تول» .
فهو انسان كسائر الناس ولا يتوقع حصول شيء خاص .

وبعد ذلك استحوذ عليه حب غير اعتيادي ولم يستطع التجاوب معه بالوسائل المالوفة . واخيرا برز جوهره وبدأ فيه ماهو غير اعتيادي وهذا بالطبع يحتاجهنا الى حيلة درامية فقدمرت به سنون صعبة من التمرين والتدريب . وماهو غير اعتيادي في الحادث يجب على كل حال ان يتم بواسطة انسان صامد لاينقلب ، بواسطة انسان ذي روابط اجتماعية ثابتة ليعيش حياة حقيقية ويتطور فجاةليحظى بفيض من المعرفة والعلم وعدا ذلك لاتبرز له شخصية اصيلة . وقـــد قال اليكسندر بلوك : واجب الفنان ان ينظر الى التصحيح ،انيسمع التي تصدح في الهواء الذي تمزقه الريح» .

س : ولكن قصصك وافلامك لاتخلو من مهندس او باحث او رئيس مصنع فهل جاء ذلك اقحاما ؟

ج : انهم نوع من المثقفين الذين انا منهم ، اي عمال اصبحوا مهندسين واناسا متعلمين برزوا بعد ان مروا بحياة ليست سهلة واصبحوا يعكسون من يخاصم الواقعية ويدعو الى القناعة . ان كيفية تفكيرهم ومطاليبهم وحكمهم موجهة الى الحياة . صور وحكايات

امهاتهم ونكات شعبهم ترتفع لتخدم العلاقات بين امور التطور واساليب الانجاز . واعادة عرض حكاياتهم اليومية الجديدة بالملاحظة جزء من نضالنا . فهم اناس يمرون بالتبدلات الاجتماعية واقعيا .

س : روايتك الاولى « رومانسية مع اميلي » اثارت اهتمام القراء بشكل واسع وحظيت بنقد مؤيد لها وترجمت الى التشيكية والبولونية وطبعت كذلك في المانيا الاتحادية في وقت جرت فيه الاحاديث ضمن المناقشات حول الفن بان اعوام البداية الجديدة كانت هزيلة في حقل الادب . وكنت في هذه الرواية قد تحليت بجرأة لتقديم خطوة غير اعتيادية . وهذا ما يعكس نجاحا خاصا .

ج : اعمل احيانا امورا لم يتوقعها احد مني . وكلمة الماضي بهذا الصدد لاتثيرني . فلو كان الناس اشجارا فالكتب من هذا النوع ستكون جذورا يتغذون منها . ان من يتقبل ما يعطى له ببساطة يصبح متارجحا في الهواء ولايشاهد شيئا ما او يجد امرا مثيرا خاطىء بهذا الكتاب حاولت اسوة بكثير من اصدقائي ان اقدم للناس شعور جيل ترعرع في وقت التحرر وقام بامور كثيرة غريبة الاطوار . ومن بين اصدقائي شبان واجهوا صراعات عميقة واسعة وثبتوا كيانهم في مشاعرهم الكثيرة . ومما يجدر القول ان ما نتملكه ليس وليد محض الصدفة . وهـ

س : في مؤلفاتك وكلماتك يبرز شعور بان الكاتب ليبحث عما هو شاق ويفتش عن وسائل تعبير جديدة ومجالات ادبية ومواضيع مبتكرة فمن اين تولد لديك هذا المطلب الانتاجي لتجربة ، هو جديد ؟

ج : كل كتاب تنفد طبعته كليا سواء كان جيدا او سيئا . وبانتهاء كتاب يتفرغ الكاتب لتاليف غيره . وحين يكتب مؤلف مسرحية فانه يتغلغل في حياة اخرى ويتعرض لامتحان جديد لمعرفة مدى نضوجه وخبرته وقدرته على تقديم عمله بشكل فني مناسب . انا أعايش كيفية ازدهار افضل قضية في العالم وكيفية نمو الناس بشكل رائع وحينما اصطدم بكذب وجبن ازداد انزعاجا والما فتنتابني صراعات داخلية فانا اعرف الاوساخ الى حد كاف ولدي مثل كل احد سطل فضلات ولااستطيع ان اشاهد في داخله شيئا مالم اكن في وسط الشارع لمجرد ان اثير الاهتمام . وانا متاكد اني اعرف مشاكل طريقنا الذي يجب ان نسير فيه . وارجو ان لاتوءدي نظرتنا الى القضايا المطروحة امامنا الى الاخفاق والفشل والعمل السيء او الى شل اقلامنا . فنحن نسير على الطريق الصحيح ولانخشى شيئا . ان عملنا شاق بما فيه الكفاية . وفي الكتابة الفنية يقف المرء وحده وعليه ان يعرف نفسه امام القارىء بوسيلته الخاصة . وانا من اولئك الذين يتعلمون الكتابة عن طريق الكتابة فاجد نفسي ايضا في عملية تعلم مهنة مستمر .

كتاب صغير حول لغات العالم

كانت معرفة عدد اللغات في العالم تجري حسب التقدير غير الدقيق غير ان تحرر كثير من شعوب اسيا وافريقيا من ربقة الاستعمار في السنوات الاخيرة ونشوء قوميات كثيرة جديدة . سلط الاضواء على معرفة عدد هذه اللغات . وقد صدر حول ذلك في المانيا الديمقراطية كتيب يتناول موضوع علم اللغات واحصاءاتها . وقد اوضح ان عدد اللغات في العالم حاليا يبلغ ٥٦٥١ لغة . وكان العلماء يقدرون العدد مابين ٢٠٠٠ لغة و٣٠٠٠ لغة .

ان مابين الـ ٥٦٥١ لغة ١٤٠٠ لغة منها ماهي غير مستقلة او في طريقها الى الزوال . وهذه اللغات التي اوشكت ان تنقرض تشمل ٢٥٠ لغة في استراليا حيث لا يتحدث بها الا اقل من ٤٠٠٠٠ نسمة اذ ان السكان الاستراليين الاصليين ارغموا على استعمال اللغة الانجليزية . وفي الولايات المتحدة الامريكية عدد كبير من لغات الهنود الحمر الشماليين ويبلغ ١٧٠ لغة وهي ايضا في طريق الاندثار اذ لم يبق من المتحدثين بها الا اناس قلائل تتجاوز اعمارهم ٦٠ سنة في حين ان الاطفال والشباب يتحدثون باللغة الانجليزية . وفي افريقيا سيطرت لغات المستعمرين السابقين على اللغات المحلية فاضعفتها مثل لغة السواحل والهاوزا وسانغو ويوروبا . وكانت في التاريخ القديم لغات سائدة غير ان الحروب والكوارث الطبيعية ادت الى نزوح السكان المتحدثين بها وتفرقهم في مناطق جبلية وغابات معزولة فتضاءل عدد الناطقين بها من ذلك ١٨٠ لغة في الغابات الجبلية في الهند الصينية ١٦٠ لغة في منطقة جبال الهمالايا و٢٨٠ لغة في المنطقة المحصورة بين نيجريا وهضاب بينوا وجبال اداماوا و ١١٠ لغات في بابو ـ غينية الجديدة وغرب ايران .. ولغات محصورة في اعالي نهر الامزون وشرقي الاندين .

وهناك ٤٢٠٠ لغة مستقلة ومعترف بها منها حوالي ٥٠٠ لغة تحت الابحاث حولها ودراسة اسسها وقواعدها و ١٥٠٠ لغة مازال لم تبحث ولم تجر دراسات حولها . وان اكثر من ثلاثة ارباع لغات العالم مايزال حتى الان دون حروف للكتابة ولم يعرف منها ماهو من الكلمات الدارجة والكلمات العالية الادبية .

مرتضى الشيخ حسين

رسالة وارشو

بارنتسكي والرواية التاريخية

يعتبر ثيودور بارنتسكي من كتاب الرواية التاريخية بشكلها المعاصر الذي لايملك الكثير من الروابط بادب والترسكوت او الكسندر دوماس أو بمواطنه هنريك شينكيفتش اب الرواية التاريخية البولندية (مؤلف كوفاديس) فموديل سكوت ربط توسيع بناء الاحداث والعادات للعصر بالعقد الغرامية في حين ان دوماس حبك (الريش الملون) للوقائع التاريخية بالمغامرات والاحداث المثيرة . اما البولندي شينكيفتش فاخذ الاسلوبين مع التاكيد على قضايا وطنه . كذلك اعتبر الرواية التاريخية ذات وظيفة ايديولوجية تنبع ضرورتها من اوضاع بلاده التي كانت انذاك مقسمة بين الدول المجاورة (روسيا وبروسيا والنمسا) وكما بينت الدراسات فقد حور شينكيفتش احداث التاريخ كي يبرز (روعة) بولندا الاقطاعية التي وجدفيها التبلورالاكثر صدقاللشخصية البولندية. أما بارنتسكي فيبتعد ايضا عن اصناف عدة من الرواية التاريخية ذات القالب الحديث والتي تهدف من خلال ادوات التاريخ ، تناول اخطر قضايا القرن العشرين . والان باي شيء يختلف بارنتسكي عن سابقيه ومعاصريه ؟ . هناك حكمة لاتينية قديمة تقول ان التاريخ معلم الحياة الا ان هذا الروائي يجد الصواب في العكس فبرأيه تسمح الحياة المعاصرة بل الروح المعاصرة كلها واذا كانت مدركة بشكل سليم ، بفهم أحداث الاوقات الماضية وجوهرها ومعناها وبالتالي النفوذ الى صلب الحقيقة .

ولد بارنتسكي في عام ١٩٠٨ من اب بولندي وام صينية . وتوفي في هذا العام . وكان قد قضى طفولته في موسكو وفلاديفوستوك وخاربين . وفي عام ١٩٢٨ عاد الى البلاد وسكن في مدينة لفوف التي توجد الان داخل الحدود السوفياتية ودرس هناك اللغة البولندية . وخلال الحرب عمل دبلوماسيا في الاتحاد السوفياتي وبعدها انتقل الى ايران سوية مع الجيش البولندي الذي توجه الى الشرق الاوسط وبعدها الى القدس ومنها الى لندن .

وبارنتسكي سكن في المكسيك منذ عام ١٩٤٤ ولغاية عام ١٩٦٧ حين عاد الى وطنه . وكان التاريخ قد سحره منذ صباه وحتى انه قرر ان يصبح موءلفا للروايات التاريخية في سن الخامسة عشر .

يتميز بارنتسكي بمعرفة هائلة للتاريخ القديم وخاصة تاريخ اليونان والشرق القديم . وينعكس ذلك في موءلفاته التي هي بمثابة تركيبات روائية لاتعتمد على الخيال البحت كما هو الحال لدى سكوت ودوماس وغيرهما بل على المعرفة العميقة بوقائع التاريخ وميكانزماته . وبالطبع لاتطرد المعرفة الخيال هنا . وبارنتسكي يوءكد في كل مناسبة ان مخيلته تعمل في حدود الاحتمال (الارجحية) التاريخي خاصة ان هذه الحدود

لم ترسم بعد بدقة . وينطلق بارنتسكي من مقولة ان حدود المعرفة التاريخية قائمة الا ان الجهل بالتاريخ هو بلاحدود ... ويسحب معادلتههذه على كامل نظريته الخاصة بكتابة الرواية التاريخية والقاضية بفنطزة التاريخ على قاعدة المعرفة المكنة . والحق انها فنطزة شبيهة بأدب الخيال العلمي الذي تكون مادته كلها هي المستقبل الذي هو مجهول وفق المقياس الزمني ومعلوم الاستنتاج العلمي والنظري ..

كان بارنتسكي موءلفا غزير الانتاج . ويعد ظاهرة ادبية متميزة ومعقدة تسمح بقيام تفسيرات كثيرة وحتى ان تقديمه النقدي الوافي ليس بالامر الهين في مثل هذه الرسالة .

تتميز روايات بارنتسكي بنسيجها المعقد الذي يبعدنا تماما عن كامل التصورات المعهودة للرواية التاريخية .

ففي احدى رواياته تبدو بعض المقاطع كأنها معادلات جبر ذات رموز ادبية . كذلك لجاء الى التعقيد الاسلوبي في معرض تأكيده على كامل العلاقات المعقدة بين جماعة الجزويت الدينية التي استعاضت في مراسلاتها عن الاسماء بالحروف ـ الشفرات . وحتى انه بنى من العناصر الاسلوبية نظاما غريبا لايمكن فيه التمييز بين هذا الشخص او ذاك . وعادة يأخذ لديه كشف عقد الرواية منحى بطيئا ومتعثرا لدرجة مايشجعني على مواصلة الكتابة .

يذكرنا من ناحية بالرواية البوليسية التي يستعير منها بعض العقد والاجواء ومن ناحية اخرى يأخذ بمبادىء اللارواية (ضد الرواية) . ان العقد الروائية هي نوع من استمرارية الاحداث التي يكون رابطها التعاقب المنطقي الا ان بارنتسكي يستخدم المنطق فحسب بل يرفعه الى قمة هرمه الروائي . ونتيجة تصدع عقلانية الاحداث نجد ابطاله يقومون برحلات وهمية تتخطى الواقع المدرك وذلك بمساعدة المنطق والمخيلة معا. ويتساءل احد النقاد : كيف تبدو الحقيقة في مثل هذا البناء وعلى ضوء (ضد الحقيقة) الذي يسلطه بارنتسكي على التاريخ ؟ وهذا الناقد يعثر على الجواب في وضعية القرن العشرين الذي يكون سيده الاكبر اينشتاين ونظريته النسبية .

فالحقيقة تتغير مع تغير مركز الثقل والغرض والملابسات وزاوية النظر ..وحينها تنشأ شبكة بكاملها من الحقائق وانصافها والتي تختفي فيها الحقيقة الكبرى والمطلقة . وكان صحيحا الطريق الذي اختاره عدد من النقاد حين بحثوا لدى بارنتسكي عن تأثيرات من شبنجلر وتوينبي وريمون ارون . فمعروف تساءل شبنجلر عن وجود منطق ما للتاريخ حين تقع حوادث معينة فجاءة وصدفة .. اما ارون فيرى في كتابه المعروف (مقدمة الى فلسفة التاريخ) ان الموءرخ يعبر عن نفسه وعوالمه بأدوات الماضي الذي اختاره وان روءى الماضي ينبغي ان تكون متنوعة شأن تنوع نيات البشر ١.

مرة اكد بارنتسكي على مقولة ان الكاتب المعاصر يعامل التاريخ وفق مقاييس عصره . فزمننا يوءثر على موقفنا الفكري والشعوري ازاء قضايا الماضي وافراده . ووصف ناقد اخر اعمال بارنتسكي بكونها (سياحة بين أدب الاسطورة وعلم التاريخ). ولعله اكثر الاوصاف صوابا فلو كانت علوم التاريخ قادرة على حل جميع الالغاز بشكل صحيح لما وجد اي مبرر لنشوء ادب الرواية التاريخية الذي مازالـت مهمته بملء الثغرات التي احدثتها المعرفة الناقصة . الا ان ملء الثغرات هذه عليه ان لايكون متعارضا مع الحقائق العامة . كذلك كيف يبدو التناسب بين الابتكار الادبي (المخيلة) والحقيقة التاريخية ؟ يجيب بارنتسكي ان مايقرر ذلك هو معرفة الكاتب او تصوره لكامل الصورة الزمنية والمكانية من جهة ومن جهة اخرى الموقع الفكري او الايدولوجي الذي يمثله هذا الكاتب . فمن المحال ان يقوم مثلا كاتب كاثوليكي باعادة تشييد احداث تاريخية (مثلا حرق) جان دارك الذي هو امر مشكوك فيه الان وكما بينت بعض الدراسات) ليست متفقة مع اراء الكنيسة . الا ان بارنتسكي الذي يعد عامة كاتبا قريبا من مسائل المسيحية قد هاجم دوغات الكنيسة في روايته (الباتريس فقط) والتي اصدرتها دار النشر الكاثوليكية البولندية (باكس) . والواقع ان الادب البولندي لم يملك مطلقا مثل هذا الموءلف الذي يتحدث بهذا الشكل عن الكنيسة والمسيحية عامة .

سعى بارنتسكي في روايته الكبيرة (نهاية «وفاق الامم») الى تقديم بانوراما عريضة للساحة الخرافية التي اصطرعت فيها شعوب العالم القديم الاوربية والاسيوية . وفكرته الاساسية هي ان هذه الشعوب اختلطت فيما بينها ومن هنا جاءت عظمة هذا العالم . والمعروف ان (وفاق الامم) هو اسم سفينة اغريقية ابحر على متنها اثنان من العشاق بحثا عن المعرفة .ومن خلال حياتهما العاصفة يزيح بارنتسكي الستر عن اكبر احداث العالم القديم . فهنا القبائل اللاتينية التي عرفت بنزعة الهيمنة وسبارطه بروحها العسكرية وبعدها روما الامبراطورية واصطدامها بممالك مصر القديمة الا ان العنصر الرئيسي في لوحة بارنتسكي هو اليونان وبالضبط المقدونيون واسكندرهم الغازي . والواقع ان المرء لايفارقه عند قرائه (نهاية وفاق الامم) الشعور بان الروائي يقوده عبر حديقة خرافية متشعبة المسالك يضيع في فوضاها الظاهرية فحسب . ففي النهاية تتنظم الاحداث والمصائر ليأخذنا الكاتب الى القرن الخامس قبل الميلاد قرن هزيمة امبراطورية اللاتين التي كفت روماها عن ان تكون سيدة العالم وحيث انتقلت السلطة الى ايدي .. ابناء الشعوب التي اختلطت فيما بينها والذين خلقوا عالما جديدا يسميه بارنتسكي بعالم الهجناء . ويكاد بارنتسكي ان يقول هنا : اذن فازدهار هذا العالم يعني للعالم القديم ذروة مطامحه واهدافه الا انه بمثابة الخطوة الاخيرة قبل السقوط في الهاوية . وفي روايته التالية (الكلمة والجسد) يواصل ملاحقة مصائر الهجناء من خلال الاخذ باسلوب قائم على عنصر تدوين وسائل الاعتراف والمونولوج الداخلي وقريب للغاية من (ضد الرواية) . وفي مقدمة الرواية يكتب احد النقاد ان تجربة بارنتسكي هي ذات طابع اكتشافي لصيق بالكتابة المعاصرة . والحق ان سيادة اسلوب (ضد الرواية) في الرواية الاولى هي جزئية . فهنا نعثر بيسر على بقايا الهيكل الروائي القديم خاصة حين تقدم الاوصاف ذات الطابع الملحمي . وكما قلت فرواية (الكلمة والجسد) هي عالم الهجناء الثلاثة (خوزوريس وماركيا وبابروس) الذين لايملكون الان عالمهم ـ الوطن بل شبه عوالم وافعية مضببة بالحنين. ودولة هؤلاء لاتعرف حدود الزمان والمكان والواقع .والاحداث تتقدم وتتراجع عبر دروب متشابكة في الاسكندرية وفارس الساسانيين وروما الامبراطور سبتيموس وممالك اسيا البعيدة ...

انها صورة قائمة منهوشة لعالم الوثنية المترنح تحت ضربات القوة الجديدة المسيحية بوحدانيتها واخلاقيتها الجديدة التي ترمز الى انبعاث جديد لهيمنة الهجناء الذين خلقتهم امبراطوريات العالم القديم ودولة فخوزوريس الهجين يرفض في ان واحد روما (سيد ة العالم) واثينا (حكيمة العالم) ووحدانية العبرانيين التي تلطخت نقاوتها بالاطماع والاحقاد السياسية . فالقيمة الكبرى لديه هي تلك الحكمة والسمو المتجسد في المسيح . وبوذا الذي من اجله غزا (شي كاو) جد هذا الهجين ، الصين . اما المسيح فهو الذي جعل من سادة روما المتبطرين معذبين تفترسهم الوحوش على مرأى الاباطرة والعبيد احرارا والشهوانيين ورعين ..

ان التوازن بين عناصر لوحة الموزائيك الضخمة التي تمتد رقعتها من روما الى الصين عبر فلسطين وبابل ومصر وفارس والهند قد حوفظ عليه بشكل اخاذ . وكما يقول الكاتب فان تنظيم جدول قضايا الاديان والثقافات في (الكلمة والجسد) شبيه بحركة الحلزون الصاعدة. ولدى بارنتسكي ليس هناك ارجحية لمعتقد معين . فهو يهيء الساحة للصراع ويأخذ موقع الراصد لذلك من الصعب العثور على الكلمة الاخيرة للموءلف . ان بارنتسكي ذا الاطلاع الواسع في حقول التاريخ العام والثقافات المادية والتاريخ السياسي وتاريخ العادات والتقاليد يكون دائما زمن روايته تلك الحقب التاريخية ذات الطبيعة الانعطافية

وهو ينتهز الفرصة ايضا كي يومىء الى حالات التماثل مع عصرنا هذا . ونجده يكشف خفايا جهاز السلطة والمؤمرات السياسية واعمال الجاسوسية . والغرض من هذا كله مسك القضية الجوهرية لتلك العصور الحاسمة ـ النزاع والتعايش والتأثير المتبادل لتلك الثقافات والحضارات والانظمة الفلسفية والدينية والعادات والمواقف الحياتية التي جاءت بها شعوب واجناس مختلفة فبارنتسكي لايهتم بالتاريخ كحامل لحقائق خارجية بل بالظواهر الاكثر جوهرية ـ القوى الكامنة التي تحسم مجرى الاحداث والعمليات وردود الافعال الاجتماعية والثقافية والعرفية .

ويواصل بارنتسكي اسلوبه ورؤواه للتاريخ في رواياته التالية ومن بينها (اقتل كليوباترة) و (الحياة الاخرى لكليوباترة) و (اناشيد جديدة) (وجه القمر) و (غريب عند الاغنياء) . وكما يقال يتحول الهوس بالتاريخ لدى بارنتسكي الى وظيفة بايولوجية او كما يستشهد احد نقاده بقول مأثور للكاتب والفيلسوف الجيكي المعروف لاد سلاف كليما (بالنسبة للمثقف يكون التفكير وظيفة فيزيولوجية وضرورة) والشيء نفسه نلقاه لدى ابطال بارنتسكي .

فهم عبارة عن ماكنة تفكير محموم وهوايتهم المفضلة هي اختلاق الحوارات وحسم الامور بالكلمات .وهناك عدد من النقاد البولنديين

يجد ان اعمال بارنتسكي هي هيكل جمعت حجارته من اكبر ابنية العصر الفكرية والادبية .فهنا كافكا وويلز واليوت.. فالاول سحر بارنتسكي حين قدم صورته المعروفة عن العالم القاسي الذي يحكمه قانون راسخ عبر العصور مصلت حكمه على رأس الانسان . وهذا الحكم لايقبل الاستئناف . وقيل ان كافكا لو كان من كتاب الرواية التاريخية لجاءت اعماله شبيهة بروايات بارنتسكي .. اما ويلز فقد حول بارنتسكي (ماكنة الزمن) الى لعبة مبتكرة بين ايدي طفل حساس . فبارنتسكي شأن ويلز يقدم هنا ابطالا من عصور شتى وسبل تفكر ومشاعر متباينة كذلك يقترب من مقولة اليوت عن حضور الماضي والمستقبل في الحاضر ورواية (اقتل كيلوباترة) ليست ببعيدة عن (مقتل في الكاتدرائية) لاليوت فيما يخص اسلوب التطعيم واقتطاع النصوص وخلق اجواء الاساطير والملاحم لقد ساعده كثيرا اليوت الى جانب جويس ودوس باسوس وبروست في تصديع الشكل التقليدي للرواية التاريخية واغنائها بجميع مغانم اسلوب الكتابة الحديثة وتكنيكها حيث خلق شكلا جديدا ذا سمات متميزة .

ان مقاومة معظم القراء والنقاد ازاء اعمال بارنتسكي تتكشف في امرين الاول يخص القراء وهو صعوبة فهم وهضم هذه الروايات المكتظة بالاسماء والاحداث والوثائق غير المعروفة (قال بارنتسكي مرة : كان ثلاثة تراجيديون في اثينا ، اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس . وقيل ان الاول والثاني يكتبان لاهل اثينا كلهم اما الثالث فيكتب لسقراط ولنفسه فقط . اما انا فيكفيني موقف يوربيديس على شرط ان لايكف سقراط عن قراءتي) والثاني يخص النقاد وهو صعوبة تقبل فكرة (الهجين) التي ترمز بشكل مبالغ الى اختلاط الثقافات في داخل بشري واحد والتي تكون في حالة تضاد شبه دائمة فهؤلاء النقاد يجدون ان مايعقب الاختلاط هو الغربة وقلع الجذر الذي نشهده ولو في سياقات اخرى ، لدى غريبى كامن وكولن زلسون يوزيف (فيرديدوركا) غومبروفتش . كذلك يقولون ان هذا الهجين اصبح محرك التاريخ المصنوع على الورق . فهذا البطل خلق عالما جديدا بالضرورة مغايرا لعالم الام والاب .

ان العالم الجديد يولد كجواب يلبي الحاجات الاجتماعية الجديدة الى الايدولوجيا . فالتاريخ هو جواب التحدي الذي جاءت به الضرورة الاجتماعية والروحية ـ ارنولد توينبي . وبهذه الروح الفلسفية يعالج بارنتسكي حدثين كبيرين من احداث التاريخ ـ المسيحية واكتشاف امريكا وكلا الحدثين كانا من صنع (الهجين) ...

ثمة فارق كبير بين الرواية التاريخية التقليدية واعمال هذا الروائي البولندي مرده ادراك المؤلف بان ليس هناك امكانية كبيرة لصيرورة الرواية التاريخية اداة لمعرفة التاريخ . كذلك فالروائي يعي محدودية المعرفة التاريخية ونسبيتها . فالحدود ليست مرسومة بوضوح بين الحقيقة والاخلاق .ومرة قال انه كلما تقدم في السن ونقب بشكل اعمق في التاريخ يزداد شكه في صحة المصادر بل المادة التاريخية . فهي ذات طابع متحيز وهي تحور حقيقة الوقائع . ويجد السبب ليس في سوء القصد بل في اوضاع الكاتب . وفي كتابة (سلالة النسب الادبي) يطلق هذا الاعتراف : انا لست بمؤرخ ولا كاتب تاريخي ولا فيلسوف تاريخ ولا نصير للتاريخ بل انا مدمن على التاريخ وعلى الاخص الامبراطورية الرومانية) . ومرة اخرى قال : ان كامل جهدي الادبي يهدف مسك منطق التاريخ وليس روحه ، ومغزى العملية التاريخية ومبادىء تكامل ثقافات متباينة . وهذه العملية المعقدة الكبرى تجري امام ابصار الجدلي والمساهم في تكوينها وليس المؤرخ الموضوعي)

يحاول بارنتسكي ان يرى التاريخ من الداخل ويجد فيها طريقة لاتخص الادب فقط بل العلم وخاصة الاثنوغرافيا حيث يستشهد هنا بافكار ليفي ـ شتراوس الذي كتب مرة : حين ننظر من الخارج الى مجتمع ما يمكننا ان نحدده باستخدام عدد معين من المؤشرات كأن

نحدد درجة التطور التقني ووفرة الانتاج المادي وعدد السكان الخ ، وفي هذه الحالة ينشأ تقدير جاف نقارنه بتقديراتنا الخاصة للمجتمعات الاخرى الا ان المرء حين يكون في الداخل نرى ان عددا من تلك العناصر الفقيرة تتعرض للتوسع والتبدل ، في اعين ذلك المجتمع سواء اكان اكثر تمدنا او بدائية .

فهذه امر لا اهمية له هنا . فالمجتمع هذا وافر بمختلف درجات الالوان) ..

وهناك سمة اخرى في نتاج بارنتسكي . انه لايعيد تركيب التاريخ بل احتماله . فهو لايكشف الحقيقة عن التاريخ بل احتمالاته . وكما يقول فأن خلق فرضية محتملة خير من اخرى مختلفة . لقد كانت الرواية التاريخية التقليدية مكرسة تماما لمسألة تعريف القارىء بافكار المؤلف عن الماضي الذي اصبح مختلقا في التفاصيل وامينا في الاطر والروح والسمات ..

كان كتاب بارنتسكي الاول (اسيبوس اخر روماني) بمثابة تدوين مثير لفترة سقوط الامبراطورية . اما روايته التالية (النسور الفضية) فمكرسة للاحداث السياسية التي رافقت تكوين الدولة البولندية على اساس الارتباط المطلق بالدفة البابوية التي وجدت فيها القبائل البولندية الموحدة سندا يباعد بين فكي الكماشة الجرمانية ـ الروسية المطبقة عليها انذاك . وفي روايته التالية (نهاية «وفاق الامم») يكشف المؤلف عن معرفة تاريخية مذهلة باحوال الشرق في القرن الثاني قبل الميلاد . ففي هذه الرواية يشيد بيد ماهرة مواجهة جبارة بين الثقافة اليونانية الموحدة والثقافات المركبة للشرق القديم . وبالمعنى التاريخي فهي رواية عن هزيمة الثقافة اليونانية وبالمعنى الشمولي فهي عن جدلية تمازج الثقافات . اما (وجه القمر) فهي عن العصر الذي سبق الاعتراف الرسمي بالمسيحية في الامبراطورية الرومانية .. وفي الجزء الثاني من هذه الرواية ينتقل بارنتسكي الى القرن الخامس ميلادي الذي دخلت فيه المسيحية طورا اخرا مختلفا عن طوري الولادة والانتصار وفي الروايات التالية ينبش بارنتسكي احداثا غامضة من الحقب التي تلت القرون الوسطى . وتستهويه التجريبية الاسلوبية التي جرت بالتالي الى الاخذ بمبدأ تعدد طبقات المضمون . فهي روايات لاتملك مضمونا منسجما او متلاحما . ففيها النزعة الوثائقية والسيرة الذاتية والفنطازيا التاريخية الخ . ان مختبر هذا الروائي ذو طابع تخصص فهنا تصهر مختلف اصناف الادب وانواعه . ويخص الخلط نوعين:

الرواية التاريخية والرواية السايكولوجية . كذلك يمتزج لديه أدب الاسفار بالادب البوليسي . الا ان الشكل السائد في أعماله عنصر الحوار. فروايته (اصبحنا حلمين) تبدو وكأنها عرض مسرحي يقدم فيه الممثلون في آن واحد، شكسبير ودبرنمات وادبيا بولنديا معروفا ..وانفسهم ايضا . وهم لاينطقون النصوص الاصلية بل يقدمون احداثها بلغتهم الخاصة والرواية بكاملها مونولوج داخلي جماعي وينعدم فيها الحرص على المنطق الداخلي حين يجري الانتقال من صنف ادبي الى اخر . كذلك فالتلاحم الداخلي مهمل تماما . وبارنتسكي يهتم بالرغبة في الاستعراض المبالغ فيه لقابلية التوفيق بين الحقائق التاريخية ونتاج المخيلة. والواقع انها روايةعن كتابة رواية . فحوارات الابطالهي وهمية لاتتجاوز مسألة كونها حورات الكاتب مع نفسه (كتب بارنتسكي في«نهاية وفاق الامم» :لدىقراءة افلاطون تضحكني مثلهذه الاقوال قال اغاتون ونطق فايدروس واجاب كريتون او كاليكليس او يوليوس. فما معنى هذا التظاهر ؟ هناك انسان واحد فقط يحادث طيلة الوقت نفسه ويفكر بصوت عال . وهذا كل شيء) .

يتفق الجميع ان ثيودور بارنتسكي من ابرز كتاب الرواية التاريخية وتكمن جدة ادبه عدا تثوير الاشكال المعهودة ، في التشكيك بالحقيقة الموضوعية للواقع التاريخي . كذلك رصد بالدرجة الرئيسية العالم الروحي للانسان المقيد بقضايا عصره وبعبارة اخرى عامل وعي الانسان الكائن في عصر تاريخي معين كشهادة اساسية للحقيقة لايسمح اي شيء عداه باعادة تركيب الافكار والامزجة والمشاعر بل المجرى الفعلي للاحداث . فحقائق الكتب المدرسية والتي تقدم بمسارب متعمدة روءيا معينة للتاريخ قد فقدت لدى بارنتسكي قيمتها الاشادية وبرزت عوضا عنها الاديان والمعتقدات والاساطير وسبل التفكير . وبالطبع لامكان هناك للحديث عن ازالة الوقائع الا انها اصبحت عرضة للشك خاصة حين نتأملها بنظرة مغايرة ، نظرة اناس ذوي معتقدات اخـرى ..

والان هل يمكن الحديث عن نقاط رصد ثابتة عند اعادة تشييد العصور القديمة في الادب ؟ . ان التاريخ واحداثه بمثابة حركة مستديمة وتغير . والامر ذاته يخص وعي الانسان في شتى اطواره . فما يكون للبعض بداية العصر يكون للاخرين نهايته وافوله . فكل انسان يعرف ويختار جزء فحسب من الحقيقة وعلى اساسه يجهد في ادراك الباقي وتصوره . وذلك الجزء يحوله الى نموذج للعالم كله . الا ان مركز روءية ما او نظرية ما تنتصر وتستثنى البواقي . ويكفي لفهم بارنتسكي وغيره ان نتصور مركز نظر اولئك الذين خسروا وان نضعه جنب المركز المنتصر كي نعرف كم تتعكر احيانا شفافية التاريخ وتتعدد معانيه .

ان الكاتب الذي يطمح في اعادة خلق حالة التغير وتعدد المعاني هذه لايبقى امامه غير اعادة بناء وعي ابطال تلك الاحداث ذلك انهم اناس يفكرون بسبل مختلفة ويرمزون في المحصلة الى اوضاع تلك الحركة . وبالنسبة لبارنتسكي هناك استنباطان ينبعان من هذه المسألة الاول هو ان كل واقعة ليست بأكيدة وهي في جوهرها مجرد لغز ويمكن ان تكون مطروحة من خلال التاريخ حقيقة خاصة باحد ما ذات شكل من اشكال المعرفة الذاتية او انها تخرج ما في حين ان اعادة بناء الواقعة تعتمد على الجمع بين مختلف التخريجات وضفرها . والامر يصبح هنا شبيها بالتحقيق الجنائي . والاستنباط الثاني يخص مسألة القدر الاعلامي الذي يملكه كل مساهم في الواقعة . وهذا يرتبط ليس فقط بمكانتهم في ذاك المجتمع بل وقبل كل شيء بمستواهم الفكري و (نباهتهم) . وبعبارة اخرى بحركتهم ومطامحهم واتصالاتهم ومواهبهم السياسية والاجتماعية وحدسهم وقدرتهم على فهم مختلف وجهات النظر ودرجة تغلبهم على محدوديتهم وعقدهم الخاصة . اذن فالاسلوب غير المحدد في التفكير والمعتقدات العامة يضمن التعرف على موقع القدم في عالم متبدل متحرك . وحتى هذا لايكفي بارنتسكي .. فالاستخدام غير المقيد لمختلف قواعد الادراك والقدرة على اجراء التحولات في الوعي وتقمص الشخوص المتباينة ، كل هذا يسمح بالتعرف على ماحدث ويحدث . ويولد تدريجيا بهذه الصورة بطل بارنتسكي الذي هو انسان بوجوه واسماء كثيرة ، موزع بين هيئات كثيرة ويجمع في رأسه سبلا شتى للتفكير بل يملك حيوات كثيرة . فهذا البطل الذي ينزلق من موقف الى موقف ويظهر هنا وهناك بتجسيدات متباينة لايمكن التعرف عليه كليا وفي الجوهر . والواقع ان هذا مفهوم لايبتعد كثيرا عـن معضلة الانسان الذي خلقه وسطه لدى فيتولد غومبروفتش كذلكفهو قريب من المعضلة الاخرى السارترية عن الانسان ويبقى بارنتسكي كاتبا يصدم القارىء البولندي خاصة حين يتناول تاريخ بلاده وفق نقاط الانطلاق التي تحدثت عن بعضها مسلطا اضواء جديدة وغريبة على البصر العادي ، على منعطفات تاريخ بولندا واساطيرها التي هي كثيرة في كل تاريخ اخر ايضا ..

عدنان المبارك

رسالة نيويورك



[البير كامي ـ سيرة ذاتية تأليف هربرت د . لوتمان . دار النشر دوبلداي]

● كان البير كامي ، طوال العشرين عاما تقريبا التي انقضت على مصرعه ، اقرب الى العقيدة منه الى الانسان . وقد راج توزيع كتاباته رواجا كبيرا ، واعتبرت الافكار التي تضمنتها معالم عصر ، وانتشرت هذه الكتابات حتى بلغت اقاصي المعمورة ، وحتى مسرحياته الطنانة يقبل الجمهور على مشاهدتها مأخوذا بما تعبر عنه من افكار . وبالرغم من عشرات الدراسات التي صدرت عن كامي وفلسفته وأعماله ، فقد افتقرت المكتبة الثقافية الى سيرة ذاتية لكامي للانسان حتى تصدى هربرت لوكمان لسد هذا الفراغ باصدار أول سيرة ذاتية شاملة ، سواء بالفرنسية أو الانجليزية . ولاول مرة يقع القارىء والمثقف على الحقائق الضرورية لحياة كامي المضطربة والاساطير التي تنسجت حولها على غير اساس من الواقع .

كان كامي كاتبا غير عادي بين الكتاب الفرنسيين في هذا العصر أو أي عصر آخر : فقد ولد في المستعمرات ، وفي وسط الطبقة العاملة اذ ولد في الجزائر ، من ابوين فرنسيين ، في ١٩١٣ ، وكانت الجزائر هي التي جعلت منه كاتبا في البداية ، ولم ينزح الى باريس الا في ١٩٤٠ مثل احد غزاة بلزاك الشباب الرومانسيين من الارياف : ليشغل وظيفة باحدى الصحف . وكان أصله الجزائري ، في تلك السنوات المبكرة الهاما ، بينما كان يأخذ في تضميد كتاباته فلسفة تراجيدية حسية عن الحياة ـ فلسفة « العبث » ـ التي كان يعتقد انها تتحقق في عالم البحر المتوسط بصفة عامة ، وفيما بعد أصبح هذا الاصل لغته ، عندما هزت القضية الدموية للاستقلال الجزائري في الخمسينات كيان الحياة السياسية في فرنسا ، ووجد كامي ، الجزائري الفرنسي، نفسه عاجزا عن اتخاذ موقف . وكان في ذلك الوقت لديه قدرة ، بصفة موجه الضمير الليبرالي اليساري ، وكان مطالبا بان يجاهر ، بما كان يتعين على اليساريين الليبراليين أن يفعلوا ، بتأييد الوطنيين والاستقلال ، ولكنه لم يفعل ذلك . فقد آثر أن لا يتخذ موقفا واضحا ومحددا ، ومن ثم لم تغتفر له هذه السقطة . وفي الوقت الذي وقع فيه مصرعه المبكر في عام ١٩٦٠ ، كان كامي قد هوى الى القاع من القمم الادبية والاخلاقية التي احتكرها طوال عقد بعد نهاية الحرب .

كانت أسرة كامي من قدامى المستوطنين في الجزائر الذين نزحوا اليها في منتصف القرن التاسع عشر . ولكنهم على عكس الكثير من اقرانهم لم يحققوا النجاح . وقد ولد كامي في اسرة بروليتارية حضرية فقيرة . وربما كان سكان مدينة الجزائر العرب المسلمون أكثر فقرا ، ولكن الاختلاط كان محدودا ومن ثم لم يكن هناك مجال لعقد مثل هذه المقارنات ، وكان أبوه ، الذي قتل في . « المارن » في احدى المعارك الاولى لحرب ١٨ ـ ١٩١٤ يكاد يكون قادرا على الكتابة والقراءة فقط، أما أمه فكانت أمية ، لا تقرأ ولا تكتب . لذلك كان كامي الكاتب نتاج نظام التعليم الفرنسي القاسي والدقيق الذي يقدر الذكاء ويعرف كيف ينقذ الاطفال الماهرين من جهالة بيوتهم . وقد استقى ثقافته من الفصل ، وكانت ثقافة رسمية . فلا غرو أن كانت اللغة الفرنسية التي تعلم الكتابة بها ، لغة رسمية للغاية وحتى متزمتة . انها لغة الممتحن النبيه الذي يثبت تملكه من مهارة اكتسبها بالرغم من الظروف غير المواتية . وما ان نصب اميرا على اوساط باريس الادبية ، كان يحلو له ان ينحي مثقفي الضفة اليسرى الذين يستخدمون اللغة بطلاقة بدون جهد يذكر بأنه على الاقل كان مضطرا الى العمل من أجل تعليمه، وانه بدأ من لاشيء في أسرة لا تملك مالا ولا تقتني كتبا .

ومع ذلك فان هذه الجدية المضة تقريبا هي التي كان لها الفضل في تحويل كامي الى كاتب كلاسي في الحال ورفعت عددا معينا من كتبه ـ مثل رواية « الغريب » وهي أول رواية تنشر له ـ الى قمة الكتابة الفرنسية المعاصرة . انه كاتب مخلص ، يخلو من أي غرور باريسي اولا مبالاة ؛ حسن القصد ، وانساني النزعة لا تعلوه شائبة : انه مأمون الجانب ، ويستوجب الاعجاب . والمشكلة أن الاعجاب مفروض وليس ممنوحا عن طيب خاطر ، ان فضائل كامي انسانية، وليست فضائل ادبية. انه. قلق دائما . قلق أمامالجمهور، في كتابته الروائية ، وفي مقالاته ومسرحياته ، شأن اللامبالاة المحبطة من جانب الكون تجاه الآمال الانسانية ومظالم المجتمع المزمنة ، وقلق مع نفسه أيضا ، في يومياته الطنانة على نحو غير معقول أو في وسائل حبه غير الارضي : « تميل مائدتنا تحت زهور النوار التي تذكرنا بأن الربيع الذي حلمنا به لا نظير له الا في الموت الذي يدخل الهول الى اعماقنا ... » تلك كانت التهويمات المشئومة التي يبدو انه كان يخطب بها ود زوجته الاولى . كان كامي حذرا دائما ، وكانت كتاباته الحميمة تجريدية وباردة مثل كتاباته العامة الاخرى . كما لو أن اللغة نفسها كانت تخيفه .

ومع ذلك ، كانت هناك اوقات ، كان كامي يتصرف فيها بتلقائية ، كما جاء في السيرة الذاتية الكاملة التي عالجها هربرت لوتمان بلا هوادة . لقد كان في وسع كامي أن يكون صاحبا حسن المعشر : كان يشرب الخمر وكان يطارد النساء ـ كان يؤثر الممثلات . وكان كل من يلتقي به ، يلاحظ طريقته الساخرة في الحديث ويجدها جذابة ، وقد اراد المراقبون الثاقبون ، مثل سيمون دي بوفوار ، أن يعرفوا لماذا لم يكتب بالاسلوب الاكثر سلاسة ومرحا الذي كان يعيش به دائما، ولكن كان هناك لدى كامي احساس عميق بالافتقار الى الامن وربما كان مرد ذلك الى أسباب اجتماعية لها علاقة بمنشئه المتواضع ، أو فيما يرجع الى اسباب عاطفية لها علاقة بتنشئته على يد أم غير متعلمة وجد فظ الخلق . وكان على غير المتوقع يبالغ في الاهتمام بملبسه وقد امتلات هذه المبالغة في التأنق الى كتابته ، التي كان يعيد صياغتها مرة بعد الاخرى حتى يطمئن الى انها صالحة للنشر ـ وهو أمر غريب فعلا بالنسبة لكاتب صحفي أيضا .

كان كامي يفرط في مراقبة ـ النفس بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة . وقد قال أن أفضل أوقاته ، كانت عندما كان في وسعه أن يكون مجهولا . وهو مثل كاتب متفرد عظيم آخر ، أندريه مالرو ، تشوق الى الاخوة ، وعثر عليها في اول الامر في فرق كرة القدم التي كان يلعب بها في الجزائر (بالرغم من انه يحتل اكثر المواقع وحشة في الفريق ، وهو موقع حارس المرمى) ، وبعد ذلك في المسرح ، حيث عمل في مراحل مختلفة كممثل ، وكاتب مسرحي ومخرج . ولكنه اذا كان يريد العمل مع آخرين في المسرح ، فقد كان اولئك الاخرون في بعض الاحيان يجدون صعوبة في العمل بسعادة معه ، وربما كان ذلك علامة اخرى على قصر نظر أو سذاجة كامي اد أساء فهم هذا العالم الخادع واعتبره ملاذا للمشاركة والالفة ، ولم يفقد ولعه بالتمثيل في اية لحظة أو الرغبة في التمثيل شخصيا ، ويحكي مؤلف السيرة الذاتية قصة محزنة تبين انه كان مستعدا في اواخر حياته نسبيا لاجراء جراحة تجميل لمعالجة اذن ناتئة الى الخارج، اذا جعلته هذه العملية أكثر صلاحية للتصوير بكاميرات التلفزيون . فاذا لم تكن عين الجمهور مسددة اليه ، محددة له الدور الذي يتعين عليه ان يؤديه ، فان عينه سوف تفعل ذلك على خير وجه .

وكانت المرة الوحيدة التي رفعت فيها هذه الرقابة المدمرة عندما اخذ يكتب « **السقوط** » ، الرواية القصيرة الغامضة التي تعتبر أكثر كتابات كامي تناغما . ففي هذه الرواية يتحول اسلوبه الى امر واقع: ان رواية « السقوط » لا تعظ كما تفعل رواية « الغريب » أو الرواية الهامة الاخرى « **الطاعون** » ، ولكنها تأخذ نهجا دراميا . وقد جاءته بسهولة ، وكما ذكر هربرت لوتمان : لم يعان من مواجهة السدود في كتابتها والتي كان يعاني دائما منها ، وهي السدود العاتية التي جعلته يعجب ببروست وجويس ليس لروائع مؤلفاتهما ولكن للارادة القوية التي تعكسها كتبهما الطويلة . ولم تكن « السقوط » جزءا من العمل المكتسح المعد من قبل الذي وضع تخطيطه في عشريناته ثم كافح طوال حياته ليتحقق : انها عمل لا منهاجي ومن ثمة كانت جاذبيته .

ان بطل الكتاب (وهو يأخذ شكل مونولوج) « قاضي تائب » مزيف ، كان ذات يوم محاميا ناجحا امام محاكم باريس ولكنه يمارس الان حياة رثة في امستردام . والموضوع ، مثل كل موضوعات كامي ، الحكم : الاكراه الذي نشارك فيه جميعا في الحكم على الناس الاخرين والهلع الذي نشعر به من ناحية أخرى لكون الاخرين يحكمون علينا . وقد كان كامي يعتقد دائما ، أن الحكم على الاخرين هو تأكيد لبراءة المرء ، مثل كاليجولا المرعب في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم . ولكن بطل « السقوط » اكثر مراوغة : لقد حكم على الاخرين والان يحكم على نفسه ، كاشفا عن اخفاقاته الرهيبة كرجل ، وحبه

لنفسه الفاسد . انه يكشف عن هذه المساوىء ، ولكنه لا يتجاوزها ، لانه يجرم نفسه فقط حتى يتقي تجريمه بواسطة الاخرين لقد وقع في شرك دائرة نرجسيته .

ولعل أقسى وأقبح ما تعكسه « السقوط » هو ان كاتبا مثل كامي يمجد نفسه أيا كان ما يكتبه . فهو اذا عين نفسه قاضيا يحكم في قضيته ، فانه يدعم فقط احساسه بالتفوق على الاخرين . ان تجريم النفس الحقيقي شيء مستحيل . ومع ذلك فلابد أن هذا هو ما اراده كامي ، لان الدور الذي جاء ليلعبه في فرنسا ما بعد الحرب قد رفعه فوق بقية الانسانية الى حد غير مريح ، لقد كان الرجل الذي أطلقوا عليه اسم « القديس العادي »، الرجل غير المؤمن المتدين الذي بلغ به التدقيق فيما ينادي به حدا جعله يتحول الى كنيسة داخل نفسه ، ولها اتباع كثيرون . فبعد ١٩٤٤ ، كان كامي صوت المثالية والمصالحة . وكان يؤيد الاعتدال واللياقة في السلوك بينما كان الاخرون ينادون بسياسات التطرف . وكان في اول الامر حليفا ثم اصبح خصما عنيدا لسارتر ، الذي كانت آراؤه جموحه ولا انسانية بالمقارنة ، ولم يكن في وسع كامي ان يتحمل مثل هذا الاحساس باللا مسئولية . وكان كامي يؤمن بأن للحياة قيمة عليا ، وانه لا يجب ان تؤخذ حياة اي فرد لاي سبب من الاسباب ، وبالتأكيد ليس على غرار ما كان يجادل به الستالينيون ، لخدمة المستقبل . وقد اعترض كامي على اعدام اولئك الذين تعاونوا مع العدو في فرنسا ابان الاحتلال ، وعارض اية حركة سياسية تأخذ بأسلوب العنف . كان موقفه بسيطا وقد تمسك به ، وقد اراد أن يتحقق المجتمع العادل بصورة سلمية .

ولم يكن ترضيه فكرة انه رجل فوق الانتقاد ، لانه مثل بطل « السقوط » لديه الكثير مما يستوجب الانتقاد عليه . وفي النهاية كانت المشكلة الجزائرية هي التي قد حققت ما لم تمكن من تحقيقه لنفسه : لقد أشعرته بالامتهان . وكان كامي يتعاطف مع رغبة الجزائريين . في مجتمع اكثر عدالة في بلدهم ، وقبل الحرب كان عضوا لفترة قصيرة بالحزب الشيوعي المحلي ، وقد تركه فقط لانه استطاع ان يدرك ان الحزب يخون مصلحة الجزائريين العرب لكي يؤمن مصلحته السياسية طويلة الاجل . ولكنه لم يكن في ذلك الوقت او في اي وقت لاحق يؤيد الحاجة الى استقلال الجزائر . وكان يعتقد حتى النهاية أن في الوسع التوصل الى حل وسط بين الوطنيين والمستعمرين الفرنسيين .

ولم يتحقق ذلك . وقد خانته بصيرته هنا ، انها لم تستشرف ابعد من حدود ذهنه ، ومن المؤكد انها لم تبلغ حد الجزائر نفسها . وكان اليسار في فرنسا يناصر الاستقلال بقوة . بينما لم يكن كامي ،

وكان في نواح كثيرة فوق الحزب في ذلك الحين ، بالرغم من انه كان لايزال يعتبر نفسه اشتراكيا ، لم يكن يناصر الاستقلال . وكان لاين يشير الى « ارهاب » جبهة التحرير الجزائرية . وكان يقول ، لنفرض أن أمه التي كانت لاتزال تعيش في احد احياء مدينة الجزائر حيث ولد ، لنفرض انها راحت ضحية قنبلة عشواء لارهابي ، فسوف يسقط انسان بريء ، ويضحي بحياة آدمية كوسيلة بدلا من تقديرها كغاية . ولم يكن يقبل حركة سياسية تشن الحرب مثلما فعلت جبهة التحرير الجزائرية ، فهناك طرق أخرى يجب الوقوع عليها لحل مشكلة ظلم النظام الاستعماري !

لم يكن هذا الافتاء العاطفي من جانب كامي يلقى التقدير في فرنسا ؟ فقد انقلب اليسار ضده ، ولم يحدث ان مال اليه اليمين. وكان منطقه يبدو متسقا مع ماناد‌ى به في الماضي ، ولكن كان به نقطة ضعف . وقد اكتشفت نقطة الضعف واستخدمت ضده . وقد سئل عما اذا كان قد قبل عنف الفرنسيين ضد الالمان المحتلين خلال المدة من ١٩٤٠ . فقد عمل ، بعد كل شيء ، مع المقاومة ، وبالرغم من انه ربما لم يقتل المانيا بنفسه فلابد انه وافق على قتل الالمان بواسطة آخرين . ولم يكن لدى كامي جواب على هذا السؤال ، فهو لم يكن يعتقد ان الجيش الفرنسي الوحشي ببشاعة كان بالنسبة للوطنيين الجزائريين بمثابة قوة محتلة غير شرعية مثلما كان الجيش الالماني في فرنسا .

لقد لوثه الاستعمار ، وفشله المطلق في التعاطف ، وعندما جاء ديجول وقام بتصفية المشكلة برمتها ، باعطاء الجزائر استقلالها ، شعر كامي بالضياع والحيرة . ولم يمض على ذلك اكثر من عامين حتى سقط صريعا ، وعمره ٤٦ عاما ، في حادث سيارة « عبثي » في طريق عودته الى باريس من الجنوب .

ان قصة كامي تنتهي بخاتمة تعيسة ، بينما تخللتها التعاسة على طوال الطريق. لقد قام بغزو باريس ولكن انتصاره لم يحقق له الشعور بالرضى ابدا ، كانت كتابته عبئا بالنسبة له بقدر ما كانت متعة ، تزوج مرتين ، كان أحدهما كارثة بينما كان الزواج الثاني لا معنى له ، لقد أصيب بالعلة الصدرية في شبابه ومن ثم كانت صحته تسبب له مخاوف لا نهاية لها ، وقبل كل شيء ، لقد كان فيلسوفا على الورق فحسب ، وغير خليق بأي استقرار ذهني كرجل . ان هربرت لوتمان يصور لنا كامي بكل التفاصيل الممكنة . وقد ركز على ملامح كامي الانسان واستغرقته التفاصيل الصغيرة التي جمعها في صبر وتمحيص وتدقيق حتى انه اكتفى عند الحديث عن اعمال كامي بتسجيل استقبال النقاد والقراء لها دون مناقشة هذه الاعمال .

هذا ويقع كتاب السيرة الذاتية كامي في ٧٣٣ صفحة ، وهو صادر عن دار النشر دوبل داى وشركاه ، في نيويورك .

● لن يمضي وقت طويل حتى يكون في وسع المكتبات والباحثين والقراء في كل مكان من العالم الحصول على واحد من اعظم واهم المصادر البيبليوغرافية في العالم الغربي في شكل كتاب وذلك عندما يتم تصوير كتالوج مكتبة نيويورك العامة الذي يضم ٩ ملايين بطاقة وينشر في شكل كتاب يتألف من ٨٠٠ مجلد كما يجري التفكير في اعداد طبعة ميكرو فيلمية . ويضم الكتالوج حوالي ٥ ملايين مجلد . وسوف يتمكن الباحث من الوقوع على مادة البحث عن طريق الكشف عن الموضوع والمؤلف وعنوان الكتاب أيضا . وسوف تساعد الكتب المطبوعة على المحافظة على كتالوج البطاقات الاخذ في التدهور .

ويعكف فريق خاص على انجاز هذا المشروع الضخم منذ عام ١٩٧٧ تحت اشراف جون هندرسون ، وهم يقومون بفحص كل بطاقة ، واستكمالها بالمعلومات واعدادها للتصوير . وسوف يصدر كتاب « الكتالوج الموسوعي لمكتبات البحث التابعة لمكتبة نيويورك العامة ، ١٩٧١ ـ ١٩١١ » عن دار النشر . ج . ك . هول ببوسطن . أما لماذا ينتهي التسجيل عند عام ١٩٧١ ، فهو لان الكتالوج جدد في هذا العام حيث تم تسجيل كل الكتب التي اضيفت الى المكتبة منذ ذلك الحين في كتالوج يعمل بالكمبيوتر ويستكمل أولا باول .

ومن المتوقع ان تستغرق مهمة اتمام هذا المشروع الضخم من ٤ الى ٥ سنوات .

● نظم متحف « ويتني »بنيويورك أخيرا معرضا بأسم « ويليام كارلوس ويليامز والمشهد الامريكي ، ١٩٤٠ ـ ١٩٢٠ » . وقد القى المعرض الضوء على علاقة الشاعر الحميمة بالفن وفناني عصره . وباختيار الفورم الشعري للتعبير عن تذوقه لاعمال تشارلس ديموث وتشارلس شيلر ، من بين غيرهما من الرسامين ، كان ويليامز يعيد التأكيد على العلاقة الحميمة التي كانت توجد دائما بين الرسامين والشعراء الامريكيين .

وقد اهتم بدراسة هذا الموضوع استاذان بجامعة ولاية ميشجان اوجين هدلستون ودوجلاس نوفير ــ وكانت محصلة جهودهما المشتركة اصدار ببيليوجرافيا من ١٨٤ صفحة ، العلاقة بين فن التصوير والادب : دليل لمصادر المعلومات . » ، ويضم الكتاب قائمة بالاعمال الفنية والقصائد الشعرية المتناظرة ورتبت وفقا لعصور تاريخ الفكر الامريكي الهامة . وقد راعى المؤلفان عند وضع قائمة الاعمال اختيار القصائد التي تتحدث عن لوحات معينة أو استلهمت من هذه اللوحات ولم يكتفيا بهذا بل اختارا ايضا تلك الاعمال التي تشترك في معالجة موضوع واحد أو الاعمال التي بها تشابه من حيث التكوين والخيال والنبرة ، ومن بينها على سبيل المثال لوحة « انتخابات المقاطعة » للفنان جورج كاليب بنجهام ، ٥٢ ، ١٨٥١ وقصيدة « يوم الانتخابات نوفمبر ١٨٨٤ » للشاعر والت ويتمان .

وهناك قوائم اضافية تركز على قصائد امريكية عن رسامين ولوحات أجنبية وعن موضوعات متعلقة بها غير محددة .

وقد خلص المؤلفان من بحثهما باقتناعهما بان الشعراء الامريكيين استقوا الهاما من الفنانين أكثر من الهام الشعراء للفنانين . وكانت المزاملات حميمة بصفة خاصة ، وقد أشارا على سبيل المثال الى الشاعر وليام كولين بريانت الذي كان يستوحى قصائده من أعمال توماس كول وآشر دوراند خلال حقبة المشهد الطبيعي الرومانسي من ١٨٢٥ الى ١٨٧٠ ، وأيضا في حقبة التجريب خلال العشرينات حيث تجلت الرابطة التي جمعت بين الشاعر وليام كارلوس وليامز وبين الفنانين شيلر وديموث ، كما قامت علاقة حميمة مشابهة فيما بعد بين جاكسون بولوك ووليم دىكونينج وبين الشاعر فرانك « اوهارا »

□ احمد مرسي

نشاط ثقافي

لماذا لم تسقط أوراق الخريف

حول قصيدة جون كيتس : « أوراق الخريف »

*** في احدى رسائله ، قال كيتس « امتياز كل فن هو في دقته.» وفي رسالة اخرى : « ان الشعر ينبغي ان ياتي طبيعيا كما تـــاتي الاوراق للشجرة ، او لا يات ابدا » .**

*** وعندما يقول النقاد ، كما يفعلون دائما : ان قصـــيدة « الى الخريف » هي احسن قصائده على الاطلاق فربما يعتبرونها كذلك بالنسبة لمطلبي كيتس للشعر العظيم والمطلبان هما : القوة واليسر . لقد توفر هذان المطلبان ، وبتوازن ، في هذه القصيدة .**

الشعر اذن . وكما قال كيتس ينبغي ان يكون « عظيمـــا وغير مبتذل » . واظن ان ذلك صحيح كل الصحة في هذه القصيدة ، ولهذا أرى من واجبي وأنا اناقش من جديد هذه القصيدة أن أوضح كيف حقق كيتس طموحه الصعب والسامي ، وان اقول بان ذلــك لم يتم نتيجة عمل حماسي متقد ولكنه تم بامتلاك القصيدة لبساطة التطور ومزية عدم الالتفاف ، مما يجعل حركتها غير مرئية ، وكما لو لم يكن متوقعا من احد أن يكتب عن الخريف جيدا الا بمثل هذه الطريقة . وكل الحقائق تشـير الى ان كيتس كتب هـــذه القصيدة دون كثير من الشدة والتعب . وهذا يصح عن القصيدة ، حتى المقطع الثاني ، ربما هو الاخير بالنسبة لنظام تركيب القصيدة ، فقد روجع هذا المقطع بتعب واضح . عدا عن هذا ، تبقى حقيقـة ان كيتس اضاع في هـــذه القصيدة مظهرين واضحين من مظاهــر الخريف الانكليزي ، او اي خريف اخر . فبقايا جمع الغلال ، او الحصاد يرسمان في القصيدة بتفصيل وغنى وبلطف ايضا .ولكن يظل السؤال : **اين هي الاوراق المتساقطة في هذا الخريف الـذي يتحدث عنه كيتس ؟** واذا تذكرنا خريف « توماس هود » :

فأين هي كبرياء الصيف ؟ المملكة الخضراء والاوراق الكثيرة المتلامعة ؟ واذا تذكرنا قصيدة «جيرالد مانلي هوبكنز»: ربيع وسقوط وقصائد اخرى كثيرة كتبت عن الخريف ، لوجدنا من بينها جميعـا مدهشا ما كتبـــه كيتس . واذا ما قرانا قصيدته نجد الشاعر قد أهمل ما شغل سواه وهو في غمرة تعامله مع الموضوع . ولقد وجدت **مهما كي نفهم القصيدة ان نسال انفسنا : لماذا اهمل كيتس تساقط الاوراق ، سمة الخريف الرئيسة ؟ وكيف فشلنا بادراك ما قصـد اليه بذلك ؟ .**

ان أبسط التفاسير لما فعله كيتس ، هو ان الشاعر كان يتحدث عن أوائل الخريف .. ولكن هذا كلام لا يقنع أحدا . فكل ناقد تناول القصيدة أقر بان كيتس تناول في كل مقطع من مقـــاطع القصيدة وجها مختلفا من أوجه هذا الفصل وتقدمه . والمقطــع الاخير بالتاكيد اهتم بالايام التي تسبق اندماج الخريف بالشـتاء، وتخصيصا لذلك يذكر الجداجد واطيار الدوري والعصافير ــ الابيات الثلاثة الاخيرة ــ المقطع عموما تحكمـه برودة ونظرة صارمـة . الآن ألا يبدو هذا الشرح حميما لفكرة القصيدة الداخلية ولتعامل كيتس غير النمطي ؟ في القصائد ، وفي الروايات غالبا ، وفي الاعمال الفنية الاخرى. لايعني سقوط الاوراق سقوط اوراق وحسب. انه في الغالب تعبير مجازي عن الاسى او الياس كما عند هوبكنز :

ماركريت ، هل حزينة انت
فلا تبرحين هذه الايكة الذهبية ؟

أو ربما كانت الاوراق المتساقطة اشارة لنهاية وجه خصيب حكم عليه بالتوقـــف ــ الى الابـد او لكي يعاود خصبـه في عـــام جديد ، في ربيع كما يقول شكسبير :

ذلك الوقت من العام
ذلك المنطوي في داخلي ،
عندما الاوراق الصفر ،
بعضها القليل ، او لا واحدة منها ،
يظل عالقا ...

لكيتس اسباب عدة لتبني صورة شكسبير واتخاذها لنفســه . في نهاية ايلول ١٨١٩ حين كتب «الى الخريف». لكن قصيدة كيتس تظل قصيدة سجين . لا اعني ان كيتس افتقد قدرة النقاذ لتسجيل انطباعاته الدقيقة ، والشخصية ، ولكن عمله ابتعد عن الاستعمال المباشر للصيغ وترك الموسم يجري حسب شروطه هو دون تدخـل من الشاعر .

الخريف الذي نتغنى به متوفر أكثره هناك ، ولكن حقيقـة مضادة ، سحبها الشاعر من الممكن ان تكون بديلا مجازيا عن البكاء من الم الحياة وموت الانسان .

وقد اهتم بدراسة هذا الموضوع استاذان بجامعة ولاية ميشجان أوجين هدلستون ودوجلاس نوفر ـ وكانت محصلة جهودهما المشتركة اصدار ببيليوجرافيا من ١٨٤ صفحة ، العلاقة بين فن التصوير والادب : دليل لمصادر المعلومات . » ، ويضم الكتاب قائمة بالاعمال الفنية والقصائد الشعرية المتناظرة ورتبت وفقا لعصور تاريخ الفكر الامريكي الهامة . وقد راعى المؤلفان عند وضع قائمة الاعمال اختيار القصائد التي تتحدث عن لوحات معينة أو استلهمت من هذه اللوحات ولم يكتفيا بهذا بل اختارا ايضا تلك الاعمال التي تشترك في معالجة موضوع واحد أو الاعمال التي بها تشابه من حيث التكوين والخيال والنبرة ، ومن بينها على سبيل المثال لوحة « انتخابات المقاطعة » للفنان جورج كاليب بنجهام ، ٥٢ . ١٨٥١ وقصيدة « يوم الانتخابات نوفمبر ١٨٨٤ » للشاعر والت ويتمان .

وهناك قوائم اضافية تركز على قصائد امريكية عن رسامين ولوحات أجنبية وعن موضوعات متعلقة بها غير محددة .

وقد خلص المؤلفان من بحثهما باقتناعهما بان الشعراء الامريكيين استقوا الهاما من الفنانين أكثر من الهام الشعراء للفنانين . وكانت المزاملات حميمة بصفة خاصة ، وقد أشارا على سبيل المثال الى الشاعر ويليام كولين بريانت الذي كان يستوحى قصائده من اعمال توماس كول وآشر دوراند خلال حقبة المشهد الطبيعي الرومانسي من ١٨٢٥ الى ١٨٧٠ ، وأيضا في حقبة التجريب خلال العشرينات حيث تجلت الرابطة التي جمعت بين الشاعر ويليام كارلوس ويليامز وبين الفنانين شيلر وديموث ، كما قامت علاقة حميمة مشابهة فيما بعد بين جاكسون بولوك وويليم دي‌كونينج وبين الشاعر فرانك « اوهارا »

□ احمد مرسي

نشـــاط ثقـــافي

لماذا لم تسقط أوراق الخريف

حول قصيدة جون كيتس : « أوراق الخريف »

*** في احدى رسائله ، قال كيتس « امتياز كل فن هو في دقته.» وفي رسالة اخرى : « ان الشعر ينبغي ان ياتي طبيعيا كما تـــاتي الاوراق للشجرة ، او لا يات ابدا » .**

*** وعندما يقول النقاد ، كما يفعلون دائما : ان قصـــيدة « الى الخريف » هي احسن قصائده على الاطلاق فربما يعتبرونها كذلك بالنسبة لمطلبي كيتس للشعر العظيم والمطلبان هما : القـوة واليسر . لقد توفر هذان المطلبان ، وبتوازن ، في هذه القصيدة .**

الشعر اذن . وكما قال كيتس ينبغي ان يكون « عظيمـــا وغير مبتذل » . واظن ان ذلك صحيح كل الصحة في هذه القصيدة ، ولهذا أرى من واجبي وأنا اناقش من جديد هذه القصيدة أن أوضح كيف حقق كيتس طموحه الصعب والسامي ، وان اقول بان ذلـــك لم يتم نتيجة عمل حماسي متقد ولكنه تم بامتلاك القصيدة لبساطة التطور ومزية عدم الالتفاف ، مما يجعل حركتها غير مرئية ، وكما لو لم يكن متوقعا من احد أن يكتب عن الخريف جيدا الا بمثل هذه الطريقة . وكل الحقائق تشـــير الى ان كيتس كتب هــــذه القصيدة دون كثير من الشدة والتعب . وهذا يصح عن القصيدة ، حتى المقطع الثاني ، ربما هو الاخير بالنسبة لنظام‌تركيب القصيدة ، فقد روجع هذا المقطع بتعب واضح . عدا عن هذا ، تبقى حقيقـة ان كيتس اضاع في هـــذه القصيدة مظهرين واضحين من مظاهــــر الخريف الانكليزي ، او اي خريف اخر . فبقايا جمع الغلال ، او الحصاد يرسمان في القصيدة بتفصيل وغنى وبلطف ايضا .ولكن يظل السؤال : **اين هي الاوراق المتساقطة في هذا. الخريف الـذي يتحدث عنه كيتس ؟** واذا تذكرنا خريف « توماس هود » :

فأين هي كبرياء الصيف ؟ المملكة الخضـراء والاوراق الكثـيرة المتلامعة ؟ واذا تذكرنا قصيدة «جيرالد مانلي هوبكنز»: ربيع وسقوط وقصائد اخرى كثيرة كتبت عن الخريف ، لوجدنا من بينها جميعـا مدهشا ما كتبـــه كيتس . واذا ما قرانا قصيدته نجد الشاعر قد أهمل ما شغل سواه وهو في غمرة تعامله مع الموضوع . ولقد وجدت **مهما كي نفهم القصيدة ان نسال انفسنا : لماذا اهمل كيتس تساقط الاوراق ، سمة الخريف الرئيسة ؟ وكيف فشـلنا بادراك ما قصـد اليه بذلك ؟ .**

ان ابسط التفاسير لما فعله كيتس ، هو ان الشاعر كان‌يتحدث عن أوائل الخريف .. ولكن هذا كلام لا يقنع أحدا . فكل ناقد تناول القصيدة أقر بان كيتس تناول في كل مقطع من مقـــاطع القصيدة وجها مختلفا من اوجه هذا الفصل وتقدمه . والمقطـــع الاخير بالتأكيد اهتم بالايام التي تسبق اندماج الخريف بالشـتاء، وتخصيصا لذلك يذكر الجداجد واطيار الدوري والعصافير ـ الابيات الثلاثة الاخيرة ـ المقطع عموما؛ تحكمــه برودة ونظرة صارمـة . الآن الا يبدو هذا الشرح حميما لفكرة القصيدة الداخلية ولتعامل كيتس غير النمطي ؟ في القصائد ، وفي الروايات غالبا ، وفي الاعمال‌الفنية الاخرى. لايعني سقوط الاوراق سقوط اوراق‌وحسب. انه في الغالب تعبير مجازي عن الاسى او اليأس كما عند هوبكنز :

ماركريت ، هل حزينة انت
فلا تبرحين هذه الايكة الذهبية ؟

أو ربما كانت الاوراق المتساقطة اشارة لنهاية وجه خصيب حكم عليه بالتوقـــف ـ الى الابـد او لكي يعاود خصـــبه في عـــام جديد ، في ربيع كما يقول شكسبير :

ذلك الوقت من العام
ذلك المنطوي في داخلي ،
عندما الاوراق الصفر ،
بعضها القليل ، او لا واحدة منها ،
يظل عالقا ...

لكيتس اسباب عدة لتبني صورة شكسبير واتخاذها لنفســه . في نهاية ايلول ١٨١٩ حين كتب «الى الخريف». لكن قصيدة كيتس‌تظل قصيدة سجين . لا اعني ان كيتس افتقد قدرة النفاذ لتسـجيل انطباعاته الدقيقة ، والشخصية ، ولكن عمله ابتعد عن‌الاستعمال المباشر للصيغ وترك الموسم يجري حسب شروطه هو دون تدخـل من الشاعر .

الخريف الذي نتغنى به متوفر أكثره هناك ، ولكن حقيقـة مضادة ، سحبها الشاعر من الممكن ان تكون بديلا مجازيا عن البكاء من الم الحياة وموت الانسان .

ولكن هذا الكلام عن الخريف يحتاج الى وصف أكثر والى تحديد سمات ، والا فسوف لا يمثل الا قصف الحقيقة . ولو اعتبرناه كل الحقيقة ، لما ظل فرق بين قصيدة كيتس في هذا الموضوع وقصيدة معاصره « جون كلير »

على أية حال ، واحتراسا من التساؤلات البسيطة عما بين الشاعر والمشهد ، سأترك الجانب الشخصي وأتحدث عن « الخريف » .

يمكن ان اوضح ذلك افضل بان أذكر ثانية بغياب الاوراق الميتة وان ادعو لقراءة نهاية القصيدة . الشاعر هنا ينوه بمقدم الشتاء بوصفه لتجمع العصافير وهي تزقزق في الاعالي . ان ناقدا ذكيا لكيتس افترض اننا ما دمنا نعرف ان كيتس درس حين كان في المدرسة شاعرا لاتينيا هو « فرجيل » . وببعض التفصيل ، ولا بد من انه يحمل في ذاكرته القسم السادس من الالياذة ، والذي فيه وصف لارواح الموتى وهي تنتظر على نهر ستيكس حتى يتم نقلها الى العالم السفلي . يقول فرجيل:
تلك الارواح كانت كثيرة كثرة الطيور التي تجمعت ، حين تحرك العام البارد عبر البحر ...

[استعمل فيرجيل كلمة كلوميرانتور glomerantur التي تعني يتجمع ، واستعمل كيتس كلمة كاذر التي لها نفس المعنى] واذا كان ذلك في عقل كيتس وانه اعتمد بالتاكيد نقلهذه الصورة الى قصيدته ، فذلك لعلمه بانها ستترك انطباعا قويا عن الموت والتلف باعتبارهما نتيجة لا مفر منها للخريف .

ولكن اذا كان كيتس قد حمل في ذهنه قطعة من الالياذة ، يكون لسبب ما قد حذف ذكر الصورة التي تسبق صورة الطيور عند فيرجيل (خاصة وهي ليست عصافير كما جاء في قصيدة كيتس) تلك الصورة التي تظهر الكائن الميت : « **كثيف مثل الاوراق في الغابة ، والتي اسقطها** نثيث الثلج اول الخريف .. فصور كيتس عن العصافير التي تتجمع ولكنها لا تحتشد وتطير اسرابا باتجاه الشاطيء حين يحركها برد العام عبر البحار .. » هذه الصور تحمل وتنقل لنا في افضل صورة الرثاء الفرجيلي الناعم، الذي تتخلله اصوات البعوض والحزن الشفيف : « ان تحيا في الاعالي أو تغرق مثل الريح الخفيفة ، تحيا او تموت » . انه يشير بلطف ، وباقل كآبة ممكنة لانحدار الموسم الى الموت في الشتاء .

ليست خفية عن كيتس حقيقة ان الخريف ينبيء عن قدوم الشتاء ، أو المظاهر التي تجعلنا نألف الموت .. ولكنه في كتابة قصيدته عن الخريف وضع نفسه كاملة ضمن هذا الموسم باعتباره زمن الحصيلة ، زمن الاثمار والنضج . يبدو هذا كثيرا في المقطع الاول حيث يقدم لنا ما هو كامن وراء المظاهر ، وما تمنحه الحقائق من طبيعة ، وما يمثله هذا الفصل من وراء توقده : انه وصول عبر شتاء النسيان الى الربيع المتجدد :

« ان تطلع براعم اكثر ، واكثر من الورود التي تستقبل النحل .. »

في مكان اخر من القصيدة يقع التاكيد على الحركة التي توقفت ، من جامعة بقايا الحصاد التي وقفت ثابتة النظرات عبر الجدول . ان الخريف ليبدو حالة استراحة من حركة وعنفوان نضج . وفيه راح ضغط الزمن يعجل ، ويوصل موسما بموسم ، وان ضغط اخر ، قوة خارجية تحمل ، تملأ ، تفعم الثمار ، وقد بدأ تأثيرها على التفاح واليقطين والبنادق ..

في موسم النضج هذا ، لا نجد اشارة للتلف الذي يصاحب او يعقب النضج عادة . (لا شيء من اغنية « تنيسون ») :

مع رائحة الاوراق المتفسخة والثقيلة الرطبة .

. فيكتس ترك لنا خبرية خفيفة ، وبكل لطف اشار الى بعض « الارباك » . فالنحل يظن ان الايام الدافئة سوف لا تجيء . وقد توقفت آلة الحصاد مترددة من جدوى الجزة الثانية ومن التقرب من « قوائم » الازهار . ان الشعور بالفناء يتضح في المقطع الاخير ، وفيه ينكشف المشهد الذي أغلقه كيتس ..

في الابيات السبعة الاخيرة من القصيدة تصير الصيغة جدية اكثر ، ونجدنا بازاء كلمات مثل « ينوح » و « يتحسر » وكلمة « شاحب » لوصف الصفصاف مع ان كيتس يستعمل هذهالكلمة دون هاجس سابق : « وقفت على أصابع قدمي .. » ، كم عميق صمت الماء في المنعطف ، ولا تبدر منه أصغر همسة للصفصاف الشاحب المتدلي ثم يعقبه الشعور بالحذر ، والتأرجح وانطفاء الوهج ..

فسقوط الاوراق في مثل هذا الجو ، سيكون واضحا تماما دون حاجة لتأكيد ذكره ، وصورة الحزن النافذ تنعكس من خلال ذلك ومن عموم الجو . **ان طاقة القصيدة لا تتوجه كثيرا الى تأكيد تفاصيل سمات هذا الجو . أنها معنية ومهتمة بما ينجزه الخريف من فعل والشاعر يوفر الحديث عما يعبر لما يجيء بعده .** وتظل الفكرة في تلك « الدقة أو الحدة المزاجية » التي لا نستطيع تسجيلها . وكيتس بشدة ، وبيننا محكم يجمع كل ذلك في لحظة وفي نقطة انتهاء وانغلاق القصيدة .

ترجمة « متابع »

باتريك سويندن

« ديكنز » الروائي من خلال « فيز » الرسام

لابد للقاريء وهو يستمتع برواية لديكنز ، ان تجتذبه رسوم الفنان « هابلون نايت براون » التوضيحية . فها بلون براون الذي عرف باسم «فيز Phiz » غدا مقترنا باسم ديكنز ، بل ان رسومه شكلت جزءا من خيال ديكنز . لقد التقى الرسام والكاتب صدفة ، وسارا معا في وقت كان فيه كل منهما بحاجة للاخر .

كان « فيز » يصغر ديكنز كثيرا . ووجدت شخصيته المنطوية الخجولة تكاملها مع شخصية ديكنز ، الروائي المتحمس المرح . لقد بدءا رفيقي سفر فيرحلة الى يور كشاير لجمعاحداث رواية « نيكلبي

واصبحا فيما بعد صديقين لايفترقان . ان رؤية «فيز» للمواقف والمفارقات كانت تنسجم تماما معروح الدعابة التي طغت على شخصية ديكنز . وجاءت رسومه ، ابتداءا من « بيك وك » وحتى « قصة مدينتين » تجسيدا للصور الذهنية التي سكنت مخيلة ديكنز حول شخصيات رواياته والمشاهد التي تتحرك خلالها . الا ان فيز ودون وعي منه سبب لديكنز نوعا من الضرر . ففي عيون الاجيال اللاحقة ،فقدت تلك المواقف والمفارقات . الحادة جدوتها . واصبح البعض من القراء يفتقد الى الرغبة في قراءة روايات ديكنز بسبب ماتصوره رسوم «فيز» من اجواء خانقة لغرف مكتظة بالاقزام المرعبة والحقيقة ان العديد من شخصيات ديكنز التي صورها «فيز» تمتلك هياكل شبه مستحيلة ! ف (سنودغراس) الرومانتيكي يبدو قبيحا لاي ناظر باستثناء (أميلي واردل) ! و (نيل الصغير) هو الاخر غالبا مايبدو شبيها بالخروف ! أما (الماركيزة) وهي الشخصية النسائية الوحيدة التي ابتدعها ديكنز والتي يمكن ان تحب . فقد ظهرت على درجة مخيفة من القبح يحق معها لـ (ديك سويفيلير) ان يتراجع عند مرآها !ربما كره « فيز » ان يرسم لها صورة جميلة ولكن الم تكن هي اكثر جمالا ! ربما هي كذلك !

بالطبع ، كان فيز يرسم من الذاكرة وليس من (الموديلات) لاحظ جي ، اي . هامرتون في كتابه (كتاب ديكنز المصور) مايلي : ان نظرة خاطفة لر سوم فيز ستوضح مداه المحدود في التمييز بين الرجل النحيف والرجل البدين ، بين الوجه القبيح والوجه الاقل قبحا ، والخلاصة هي اننا نتطلع الى تخطيطات هاو ماهر تحاذي الجوانب

ولكن هذا الكلام عن الخريف يحتاج الى وصف اكثر والى تحديد سمات ، والا فسوف لا يمثل الا قصف الحقيقة . ولو اعتبرناه كل الحقيقة ، لما ظل فرق بين قصيدة كيتس في هذا الموضوع وقصيدة معاصره « جون كلير »

على اية حال ، واحتراسا من التساؤلات البسيطة عما بين الشاعر والمشهد ، سأترك الجانب الشخصي واتحدث عن « الخريف » .

يمكن ان اوضح ذلك افضل بان أذكر ثانية بغياب الاوراق الميتة وان ادعو لقراءة نهاية القصيدة . الشاعر هنا ينوه بمقدم الشتاء بوصفه لتجمع العصافير وهي تزقزق في الاعالي . ان ناقدا ذكيا لكيتس افترض اننا ما دمنا نعرف ان كيتس درس حين كان في المدرسة شاعرا لاتينيا هو « فرجيل » . وببعض التفصيل ، ولا بد من انه يحمل في ذاكرته القسم السادس من الالياذة ، والذي فيه وصف لارواح الموتى وهي تنتظر على نهر ستيكس حتى يتم نقلها الى العالم السفلي . يقول فرجيل:

تلك الارواح كانت كثيرة كثرة الطيور التي تجمعت ، حين تحرك العام البارد عبر البحر ...

[استعمل فيرجيل كلمة گلوميرانتور glomerantur التي تعني يتجمع ، واستعمل كيتس كلمة گاذر التي لها نفس المعنى] واذا كان ذلك في عقل كيتس وانه اعتمد بالتأكيد نقل هذه الصورة الى قصيدته ، فذلك لعلمه بانها ستترك انطباعا قويا عن الموت والتلف باعتبارهما نتيجة لا مفر منها للخريف .

ولكن اذا كان كيتس قد حمل في ذهنه قطعة من الالياذة ، يكون لسبب ما قد حذف ذكر الصورة التي تسبق صورة الطيور عند فيرجيل (خاصة وهي ليست عصافير كما جاء في قصيدة كيتس) تلك الصورة التي تظهر الكائن الميت : « **كثيف مثل الاوراق في الغابة ، والتي اسقطها نثيث الثلج اول الخريف ..** فصور كيتس عن العصافير التي تتجمع ولكنها لا تحتشد وتطير اسرابا باتجاه الشاطيء حين يحركها برد العام عبر البحار .. » هذه الصور تحمل وتنقل لنا في افضل صورة الرثاء الفرجيلي الناعم ، الذي تتخلله اصوات البعوض والحزن الشفيف : « ان تحيا في الاعالي أو تغرق مثل الريح الخفيفة ، تحيا او تموت » . انه يتنبر بلطف ، وبأقل كآبة ممكنة لانحدار الموسم الى الموت في الشتاء .

ليست خفية عن كيتس حقيقة ان الخريف ينبيء عن قدوم الشتاء ، أو المظاهر التي تجعلنا نألف الموت .. ولكنه في كتابة قصيدته عن الخريف وضع نفسه كاملة ضمن هذا الموسم باعتباره زمن الحصيلة ، زمن الاثمار والنضج . يبدو هذا كثيرا في المقطع الاول حيث يقدم لنا ما هو كامن وراء المظاهر ، وما تمنحه الحقائق من طبيعة ، وما يمثله هذا الفصل من وراء توقده : انه وصول عبر شتاء النسيان الى الربيع المتجدد :

« ان تطلع براعم اكثر ، واكثر من الورود التي تستقبل النحل .. »

في مكان اخر من القصيدة يقع التاكيد على الحركة التي توقفت ، من جامعة بقايا الحصاد التي وقفت ثابتة النظرات عبر الجدول . ان الخريف ليبدو حالة استراحة من حركة وعنفوان نضج . وفيه راح ضغط الزمن يعجل ، ويوصل موسما بموسم ، وان ضغط اخر ، قوة خارجية تحمل ، تملأ ، تفعم الثمار ، وقد بدأ تأثيرها على التفاح واليقطين والبنادق ..

في موسم النضج هذا ، لا نجد اشارة للتلف الذي يصاحب او يعقب النضج عادة . (لا شيء من اغنية « تنيسون ») :

مع رائحة الاوراق المتفسخة والثقيلة الرطبة .

فيكتس ترك لنا خبرية خفيفة ، وبكل لطف اشار الى بعض « الارباك » . فالنحل يظن ان الايام الدافئة سوف لا تجيء . وقد توقفت آلة الحصاد مترددة من جدوى الجزة الثانية ومن التقرب من « قوائم » الازهار . ان الشعور بالفناء يتضح في المقطع الاخير ، وفيه ينكشف المشهد الذي اغلقه كيتس ..

في الابيات السبعة الاخيرة من القصيدة تصير الصيغة جدية اكثر ، ونجدنا بازاء كلمات مثل « ينوح » و « يتحسر » وكلمة « شاحب » لوصف الصفصاف مع ان كيتس يستعمل هذه الكلمة دون هاجس سابق : « وقفت على أصابع قدمي .. » ، كم عميق صمت الماء في المنعطف ، ولا تبدر منه أصغر همسة للصفصاف الشاحب المتدلي ثم يعقبه الشعور بالحذر ، والتأرجح وانطفاء الوهج ..

فسقوط الاوراق في مثل هذا الجو ، سيكون واضحا تماما دون حاجة لتأكيد ذكره ، وصورة الحزن النافذ تنعكس من خلال ذلك ومن عموم الجو . **ان طاقة القصيدة لا تتوجه كثيرا الى تاكيد تفاصيل سمات هذا الجو . انها معنية ومهتمة بما ينجزه الخريف من فعل والشاعر يوفر الحديث عما يعبر لما يجيء بعده .** وتظل الفكرة في تلك « الدقة أو الحدة المزاجية » التي لا نستطيع تسجيلها . وكيتس بشدة ، وبيننا محكم يجمع كل ذلك في لحظة وفي نقطة انتهاء وانغلاق القصيدة .

ترجمة « متابع »

باتريك سويندن

« ديكنز » الروائي من خلال « فيز » الرسام

لابد للقاريء وهو يستمتع برواية لديكنز ، ان تجتذبه رسوم الفنان « هابلون نايت براون » التوضيحية . فها بلون براون الذي عرف باسم «فيز Phiz » غدا مقترنا باسم ديكنز ، بل ان رسومه شكلت جزءا من خيال ديكنز . لقد التقى الرسام والكاتب صدفة ، وسارا معا في وقت كان فيه كل منهما بحاجة للاخر .

كان « فيز » يصغر ديكنز كثيرا . ووجدت شخصيته المنطوية الخجولة تكاملها مع شخصية ديكنز ، الروائي المتحمس المرح . لقد بدءا رفيقي سفر في رحلة الى يور كشاير لجمع احداث رواية « نيكلبي

واصبحا فيما بعد صديقين لايفترقان . ان رؤية «فيز» للمواقف والمفارقات كانت تنسجم تماما مع روح الدعابة التي طفت على شخصية ديكنز . وجاءت رسومه ، ابتداءا من « بيك وك » وحتى « قصة مدينتين » تجسيدا للصور الذهنية التي سكنت مخيلة ديكنز حول شخصيات رواياته والمشاهد التي تتحرك خلالها . الا ان فيز ودون وعي منه سبب لديكنز نوعا من الضرر . ففي عيون الاجيال اللاحقة ، فقدت تلك المواقف والمفارقات . الحادة جدوتها . واصبح البعض من القراء يفتقد الى الرغبة في قراءة روايات ديكنز بسبب ماتصوره رسوم «فيز» من اجواء خانقة لغرف مكتظة بالاقزام المرعبة والحقيقة ان العديد من شخصيات ديكنز التي صورها «فيز» تمتلك هياكل شبه مستحيلة ! ف (سنودغراس) الرومانتيكي يبدو قبيحا لاي ناظر باستثناء (أميلي واردل) ! و (نيل الصغير) هو الاخر غالبا مايبدو شبيها بالخروف ! أما (الماركيزة) وهي الشخصية النسائية الوحيدة التي ابتدعها ديكنز والتي يمكن ان تحب . فقد ظهرت على درجة مخيفة من القبح يحق معها لـ (ديك سويفيلير) ان يتراجع عند مرآها !ربما كره « فيز » ان يرسم لها صورة جميلة ولكن الم تكن هي اكثر جمالا ! ربما هي كذلك !

بالطبع ، كان فيز يرسم من الذاكرة وليس من (الموديلات) لاحظ جي ، اي . هامرتون في كتابه (كتاب ديكنز المصور) مايلي : ان نظرة خاطفة لر سوم فيز ستوضح مداه المحدود في التمييز بين الرجل النحيف والرجل البدين ، بين الوجه القبيح والوجه الاقل قبحا ، والخلاصة هي اننا نتطلع الى تخطيطات هاو ماهر تحاذي الجوانب

الكوميدية في الحياة الا اننا قليلا مانشعر أننا ازاء صورة تعكس الحياة ذاتها .

كان باستطاعة ديكنز ان يخلد وينال شهرته الواسعة دون وجود فيز . وكان باستطاعة فيز ان يشتهر بعيدا عن ديكنز وسيكون عندها اكثر من مجرد هاو كما وصفه « هامرتون » في كتابه فقد قطع شوطا بعيدا في الفن قبل ان يلتقي بديكنز . لقد عمل فيز مع كتاب عديدين غير ديكنز ، خصوصا مع « جارلس ليفر » . واعداد وافرة من رسومه تبدو اكثر جمالا ووضوحا واكثر دفقا بالاحساس الفني . كما ان بعض رسومه المعروفة ظهرت من خلال مجلة (الصعلوك الصغير) عام ١٨٦٦ وهي تتسم بعصريتها وحيويتها وتتميز بتكنيك يبدو غريبا بالنسبة للقارىء العادي . اضافة الى انها تقطع السبيل امام اي عذر يصور رسومه على انها مجرد خطوط انجزت على عجل .

لقد تعلم فيز في بدايته الكثير على يد رفيقه «روبرت يونغ» خصوصا التكنيكات الخاصة ، وكانت مساعدته له كبيرة مع ان اسم « يونغ » لايكاد يذكر الا بصعوبة في الوقت الذي خلد فيه اسم فيز .

يشير البروفيسور « ميشيل ستيج » في كتابه (ديكنز وفيز) الى ان « فيز » سعى منذ البداية الى ابتكار رموزه الخاصة التي يعلق او يشير من خلالها الى النص . وفي الوقت الذي صدرت فيه رواية « مارتن جازل وت » ، وهي ثالث عمل مشترك بين ديكنز وفيز يصدر كمسلسل شهري ، كانت قد نمت علاقة متكاملة بين النص والصورة . لقد كان فيز في الحقيقة مبدعا ومفسرا في آن واحد الى حد ان ديكنز نفسه ، الذي لم يكن واسع الاطلاع تاريخيا وفنيا ، لم يستطع ان يفهم موهبته جيدا .

ان ديكنز في تطوره كروائي ، تتبع النموذج الهوغارتي فكل رواية كتبها تمثل تطورا في هذا الاتجاه ، « بيك وك » من دور المهرج الى شخصية الاب « دفيد كوبرفيلد » من البراءة الى الحكمة الحزينة . « مارتن شوزلوت » من الانانية الى نضج العاطفة ، « بيت » في (الامال الكبيرة) : من البراءة الصبيانية الى الرجولة الحقيقية . ان تأثير هوغارت على فيز كان قويا ، لذلك فبين ديكنز ، الكاتب المولع باثارة الصور الذهنية ، وبين فيز ، الذي يدين بالجانب الاخلاقي ملثما يفتن بسحر الاكاذيب ، سلسلة من الصور المشتركة تمثل متعة لامتناهية لمن تستهويه لعبة الاكتشاف .

مع السنوات قاسى فيز الكثير من وساوس ديكنز وانتقاداته . ومع ذلك ظل دائما بحاجة الى صداقة الكاتب بالفنان ماديا ومعنويا والمؤسف ان بوادر الانفصال بدأت تحل اخيرا في علاقتهما عندما اصبح ديكنز أقل اعتمادا على الرسامين واخذ يتصرف ـ كما يقول فيز ـ بطريقة صمت غريبة لتحطيم الرابطة بينهما .

كتب فيز الى صديقه « روبرت يونغ »

(دون شك ، ان ديكنز اخذ يتعاون مع «ماركوس» . انه يعتقد ان يدا جديدة ستمنح دميته القديمة مظهرا جديدا) .

وتوالت الانهيارات في صداقاته الاخرى مع انسورث ، ليفر ، وترولوب ، الذين بدأ يواجه منهم بفظاظة غير متوقعة لقد اصبح «فيز» الان قديم الطراز بالنسبة لهم . يقف بعيدا عن (الفن الرفيع) وفناني الستينات . في عام ١٨٦٧ اصيب بما يشبه شلل الاطفال ، وغدا شبه مشلول ونصف اعمى . مع ذلك ظل يصارع الحياة . كتب فيز قائلا :

(لااعرف الى اين أتجه ، وماذا أفعل) .

عام ١٨٧٨ خصصت له « الاكاديمية الملكية » مرتبا صغيرا ، فالرسامون لازالوا يعرفون قيمته ، بعد ان ادار الكتاب له ظهورهم

هذا الرجل الرقيق الشجاع ، الزوج والاب الطيب ، وجد تأبينه الحقيقي في دراسة مؤثرة كتبها ابنه عنه . وقبل ايام من عيد ميلاده السابع والستين ، توفي « فيز » في تموز من عام ١٨٨٢ .

لقد جعل هابلون نايت براون من فنه جزءا من الادب الانكليزي.

وحيدة المقدادي



امبسون
وفلسفة النقد الادبي

برزت اهمية انجازات وليم امبسون الناقد والشاعر منذ مطلع الخمسينات ، ففي عام ١٩٥١ ، نشر أمبسون كتابه « بناء المفردات الصعبة » وهو تتويج لتطوره النقدي الذي بدأ بدراسته الجادة « سبعة انماط من الغموض » ، هذا التطور الذي تغير في انعكاسات طبيعة الاشكال الادبية في كتابه « شيء من الشعر الرعوي » .

وفي عام ١٩٥٥ ، ظهرت مجموعته الشعرية كاستجابة للاهتمام بشعره الذي ابداه شعراء شباب في ذلك الوقت بينهم الناقد والروائي جون وين ، ومع ذلك ، رغم شهرته النقدية الكبيرة ، فأن شعره لم يلق قبولا عند معجبيه وحتى عند أمبسون نفسه .

ان اجيال القراء الذين غيرت الكتب الادبية مفاهيمهم عن المعنى الشعري ، على نحو جذري تماماً ، والذين أفادوا من تكنيكات الاسلوب ، اغفلوا ـ مع ذلك ـ تضمينات ادبية كثيرة ، لذا ، فانهم لم يركزوا على معظم الفصول النظرية في كتاب « **بناء المفردات الصعبة** »

وبالنسبة لقصائد امبسون ، فان عدداً منها قد ذاع صيتها ، لكن مساحة شعره بشكل عام يصعب تحديدها . وان القراء الذين تهمهم تلك القصائد التي تمنح نفسها ، قليلا ما حاولوا الاقرار بجدية اهتمامات امبسون النقدية .

ان الاستجابة البرزة كهذه ارتبطت بنوعية كتابة امبسون . أذ ان انفصاله عن المؤسسة الاكاديمية للنقد الادبي قد عززتها فترات التدريس الاولى في الشرق الاقصى خلال أوقات عصيبة من تطوره النقدي ، واشرت عودته الى الحياة الادبيةالانكليزية ، ناقدا وشاعرا، بداية سلسلة متواصلة من الدفاع العنيف عن قراءاته لمعظم الشعراء ضد ما اعتبره بالارذودكسية ـ الكاثولوكية الجديدة . وكان اهم نتاج لامبسون في تلك الفترة كتاب « آلة ملتون » وهو كتاب أثار نقاشاً نقدياً ساخناً عن « الفردوس المفقود » .

وفي الآونة الاخيرة ، ظهر كتاب جديد عن أمبسون وضعه الدكتور كريستوفر نوريس ، وهو بعنوان « وليم **امبسون وفلسفة النقد الادبي** » ، وهذا الكتاب محاولة لتفسير الفلسفة النقدية « الغامضة » لدى امبسون التي تشكلت عبر مسيرة محاوراته مع النصوص الادبية وهذا الكتاب يشير الى تماسك المعايير النقدية ومطابقتها للمحاولات النظرية التي سادتفي فترة « ما بعد الشكلية » .

ان المستدرك الذي اصدره امبسون نفسه لايشير بدوره الى النقد الذي يتعلق بفلسفته النقدية الخاصة به ، بل طرح قضايا اسخن عن « برودة » نوريس ازاء الاحكام النظرية والنقدية التي دافع عنها امبسون على مدى خمس وعشرين سنة ، هذا المستدرك ، اذن ، يطرح دليلا آخر على تمسك أمبسون بمعارضة المؤسسة الادبية النقدية

هذا الموقف يتكشف في « سبعة انماط من الغموض » وحتى في « بناء المفردات المعقدة » ، لكن كتاب نوريس ـ كما يشير امبسون في مستدركه ـ تضمن تقييمات لمعظم الشعراء الكبار مثل ميلتون ، جون دون ، وكولردج ، وهي تقييمات أثارت جدلا كبيراً .

لقد بين الدكتور نوريس كيف ان الافتراضات التوليدية ـ اللفظية formative لنقد امبسون تتعارض كلية مع افتراضات النقاد الامريكان الجدد الذين احتووا ما تعلموه من طرائق التحليل

اللفظي وخرجوا بتصور مختلف من الادب .

ان عقلانية امبسون تعارض، على نحو واضح ، القناعات الشكلية بالنسبة الى الوجود الآلي للقصيدة بكونها « ايقونة لفظية » ، ولا تناسب المحاولات التي ترمي الى تحويل معنى القصيدة نثراً ، الى جانب استقلال القصيدة ـ كنص ـ من سيرة الشاعر ونواياه .

وقد تتبع نوريس خطى امبسون في ربط هذه القناعات بالارذودكسية ـ الكاثولوكية الجديدة التي تحد من سعة اعتمادها على الفهم العقلاني ، وتخلق صلة بين القصيدة وبين انماط من التصور مقبولة على نحو غامض ، وعقلانية امبسون ، بالقياس الى ذلك ، تدفع القصيدة باشكال اخرى من التصور . فهو يتوقع من القارىء ان « يعطي معنى » للقصيدة كما يفعل مع انواع أخرى من التوصيل .

ان ايمان امبسون بأستمرارية القصيدة ضمن الانواع الاخرى للمعالجات التصويرية تتضمن معايير القيمة ، فهو يرى الشعر على انه ضرب من الصراع مع « كل امكانات النثر الحقيقي » ، كما يفترض هذا الايمان ايضا دورا مختلفا للقارىء اكثر من دور المتأصل السلبي للموضوع اللفظي ، ان القارىء حين « يعطي معنى » للقصيدة فانه يشرع في الحقيقة في بناء القصيدة في ذهنه ، لقد افترض « سبعة انماط من الغموض » هذا الدور الفاعل في الملاحظة المشهورة حول « الواقع الاساسي للاستخدام الشعري للغة » ، وهذا الدور اجبر القارىء على أفتراض وتنسيق عدد من التفسيرات ، لكن نشاط التفسير هذا لا يحمل ـ عند امبسون ـ اي شرعية ذاتية للقارىء ، وما يريد امبسون قوله هو ان محاولة التفسير المطلوبة ضرورية لأدراك المعنى الذي اراده الشاعر ، فهو واثق ، شأن اي باحث تاريخي ، يربط معنى القصيدة بذلك المعنى التي كانت تحمله بالنسبة الى الشاعر والقراء الاصليين هذه المطالبة ـ سواء بالنسبة الى توقع القارىء الفاعل في تفسير القصيدة وبالنسبة لأدراك الاهمية التاريخية للنص ـ اثارت تساؤلات مهمة في ممارسة امبسون النقدية .

وقد فسرت هذه الموضوعة دفاعه عن الأراء التي طرحها بشأن شعراء النهضة الكبار ، فوجهة نظر امبسون عن المعنى الشعري وضعته في موضع المتسائل عن الدراسة الادبية البعيدة عن الاصالة النظرية والنقدية في كتبه الاخرى ، فيرى نوريس ان هناك تغييرا نوعيا في نقد امبسون في الآونة الاخيرة ، واحدى ملامح هذا التغيير هي فقدانه الحساسية التي تفرز تفسيرات تكون مشروطة بعقلانية الناقد على حساب ادراك ذهن المؤلف .

وقد ركز نوريس على الصلات القوية بين آرائه المتطورة عن المعنى الشعري وبين شعر امبسون، ورأى ان التاكيد المتزايد على التفكير العقلاني اكثر من التاكيد على العواطف في التعبير الشعري قد اثر على شعر امبسون نفسه وان فشل توصيل المشاعر الى القصيدة قد يعكس رأيه عن الشعر الذي يؤكد كثيراً على الدور النفسي للقارىء ، وهذا الايحاء بأفول الشعر قد يراه البعض نقطة هدم ضد التقييم النقدي للمعنى الشعري .

يصف نوريس « سبعة انماط من الغموض » على انه يطرح نظرية « مشجعة » للناقد اكثر منه تقييماً للابداع الشعري ، لكنه لايبين ان امبسون نفسه قد قام بهذا الفصل بأستمرار ونوريس اذ يرى ان عمل امبسون يعرض فلسفة عقلانية عن النقد متماسكة ، فانه لم يتفاد أياً من هذه الصعوبات ، ان الوضوح في كتاب نوريس ، رغم انه يتطلب قراءة متفحصة ، تجعل من هذا الكتاب تعبيرا فاعلا لموضوعة نقد امبسون ، ذلك انه يواجه القارىء بتساؤلات رئيسة من عمل امبسون في سياقات مناسبة من الجدل النقدي والفلسفي .

سامي محمد



كنگزلي اميس
الروائي البرناسي

يشعر الشعراء الشباب بسعادة اكثر حينما يكونون ضمن مجموعات . كما ان هذا التصنيف ضمن المجموعات من شأنه ان يسهل مهمة الناقد . ولكن كلما تقدم الشعراء في السن ، شعروا بانهم من القوة بحيث يستطيعون الامتداد خارج الرحم الدافىء لاسم الجماعة التي ينتمون اليها وخارج حدود القبول الاكيد لاولئك الذين يسهمون فيها . وهذا ما يبدو انه يزعج النقاد ويثير سخطهم لانهم الان امام مهمة أكثر مشقة وهي الحكم على كل شاعر بما انجزه لوحده ، بدلا من دراسة الجماعة سوية باستخدام بيانها الشعري كوسيلة من وسائل الحكم النقدي عليها .

في منتصف الخمسينات اعلنت جماعة جديدة عن نفسها ، وسمت نفسها او اطلق عليها بهدوء وثقة اسم « جماعة الحركة » كان من بين ابرز اعضاء هذه الجماعة فيليب

لاركن ، كنگزلي اميس ، دونالد ديفي ، واليزابيث جننگز ، وكأنني اتذكر الان تلك الشخصية القديمة ، شخصية روبرت كونكويست الذي رسم لنفسه بشكل او باخر ان يرتقي الى قيادة هذا المركب المتيد الصغير .

وفي الاربعينات كانت هناك جماعة اكثر غموضا وقد تسمت باسم غامض هو Apocalypse اي جماعة « الروحية » ، واعضاء هذه الجماعة يتسمون بالاسلوب الغامض وربما كانوا ايضا واقعين تحت تأثير ديلان توماس .

بعد الهجوم على ديلان توماس ورفع علم الخصومة المتمثل في شخص وليام امبسون ، ذهبت جماعة « الحركة » الى المعركة مستخدمين ـ اذا جاز التعبير ـ الهراوات ضد البنادق العتيقة للذين سبقوهم .

لتسقط اللغة الطنانة والاعتداد بالنفس !

لتعش الفكاهة الجريئة ونكران الذات !

كان كل هذا من بعض لهوهم . واليوم لم تعد جماعة « الرؤية » ولا جماعة « الحركة » مجرد جنود مسرحين أو جماعة انحلت منذ زمن، فالناقد او الذي يتصدى للمختارات الشعرية حين يسترجع تلك الايام فانه لن يجد اهمية كبيرة مشتركة حتى بين اولئك الذين صنفوا انفسهم في جماعات مولعة بالمعارضة والخصوصية . الا ان هناك شيئا من جذور الشاعر ما زال باقيا . مهما يكن من امر فان من بين كل شعراء « الحركة » ربما ظل اميس Amis اكثرهم اخلاصا لبيانهم الاول.

ليس ذلك لانه فشل في ان يتطور كشاعر او ان يوسع من أفقه، فقد استطاع ان يحقق ذلك بثقة هي في شعره ورواياته سواء . الا ان الموقف ظل على حاله بشكل واضح فنحن امام زبون هادىء ، غير مخدوع ، امام الغاضب أو امام الفكاهة الكئيبة أو ذلك الذي يسخر من نفسه مخلفا ذكرى قوية بالسخرية اكثر منها في النفس المستهزأ بها . على انه من الواضح ان التأثير المبكر قد جاء من اودن الى حد

انه يمكن القول بان كل قصائد هذا الديوان ليس لها ان تظل كما هي عليه لو لم يكن « اودن » كان قد كتب :

بدون مهارة ، يكشف
التاريخ السبل ،
الحرب في غير مكانها ،
واليوم لم يتبدل
بليد ذلك الذي يزهو بالرصاص ،
والطموحات العمياء
تجعل كلا يتكلم لوحده

هذا المقطع هو من قصيدة جيدة كتبها في فترة مبكرة تحت عنوان « شتاء بلجيكي »

تظهر اشباح الاموات
بهذا الشكل او ذاك ، خلال
طيات الزمن
ومن بين الظلام ، ذات ليلة من
ليالي العام
تبرز امام رجل آخر غير المقصود
بعد شيء من التمثيل ...

وهذا المقطع من قصيدة متأخرة عنوانها « ضائع » ، ومازال شبح اودن يظهر في طية الزمن تلك ولو انه الان قد اخذ مكانه الصحيح في تركيب اميس ولكن كشاعر منفرد .

في الواقع ان شخصية بيتجمان Betjeman هي اكثر حضورا من شخصية اودن في القصائد المتأخرة ، لاركن هو الاخر اكثر حضورا من غيره من الشعراء ، أما اميس فهو اكثر بعدا من الثلاثة سوية وهذا ما يسعدني قوله . بعبارة اخرى ، لقد عرف أميس ان يأخذ مايريده من الآخرين وكيف يجعله ملكه الخاص . ان معظم قصائد هذا المجلد لم يكتبها احد غير هؤلاء . وبعد فهذه مجموعة شعرية ضئيلة لا تضم اكثر من ١٢٨ قصيدة في ٣٥ عاما ـ ومع ذلك لم ينظر اميس الى نفسه كشاعر ثانوي ويكون بذلك قد وفر لنفسه الوقت لكتابة الرواية والحصول على لقمة العيش . بل على العكس من ذلك نعرف من غلاف الديوان هذا ان اميس كان يعتقد دوما بان الشعر ارفع من القصة كفن وهذا يعني انه كان عليه ان يبذل قصارى جهوده في كتابة هذه القصائد ثم يرميها بلا رحمة ، بحيث ان حصيلة هذه المجموعة ان هناك اكثر من اثنى عشر قصيدة رديئة وربما خمسين قصيدة جيدة .

لعل الخطأ يكمن في الاصرار على ذلك الموقف الاول ـ انه مرح يبدو مقحما احيانا ، ابيات متكلفة لا تصيب غرضها ، وحذر مستمر حتى في قصائد الحزن والضياع .

ان الشعراء البارزين ليسوا في حاجة الى موقف جاهز محدد ، بل انهم يتبنون الاشياء على ضوء ما يحتاجون اليه . على ان هذا لايعني ان اميس يفتقر الى الطاقة الغنية المتعددة الجوانب كما يظهر هو ذلك على سبيل المثال في قصيدة قصيرة جميلة هي محاكاة ساخرة للشاعر « هاوسمان » وهي في ذات الوقت اسهامة جيدة .

ان أميس يظهر لنا ذلك بتنوع عظيم في الاشكال الشعرية التي يعتمدها وبقدرته على الانسياب من الاسلوب الضخم البليغ الى الشعبي الواضح والبليغ في كل شيء .

تضم هذه المجموعة عدة قصائد جديرة بالبحث ولكنني سأركز على قصيدة واحدة عنوانها « قيمة المعاناة » وهي في الثلث الاول من هذه المجموعة . لاشك ان عنوان القصيدة هو عنوان ساخر بالطبع ولكن المعالجة غنية في بنائها مفعمة بالآسى الرقيق في اسلوبها .

في قطعتين شعريتين نقرأ قصة أمير من امراء العصر الوسيط والذي ...

محاط لسنوات عديدة
بكل ماهو أكيد
في الوجود والاحساس ...

أسلم بلاطه دفعة واحدة للدمار واصبح راهبا جوالا . وفي القطعة الشعرية الثانية يقدم لنا الشاعر تعليقه المفعم بالاسى والمؤثر بالطريقة الهادئة الذكية التي جاء بها : ـ

يا للعار اذ
ينهار القصر العامر
ويموت خدمه ، ويقاسي وجهاؤه
في اغتصاب لم يسمع به احد
تأكيدا للمعارضة
وتوضيحا لشيء واحد ، لشخص واحد ،
طالما ان ذلك الشخص خاصة
قادر على ان يشهد طبيعة ما يجري ،
دون ان يضحك
عقب نكتة اطلقها أبوه ،
بل انه بدلا من ذلك يرقب
الاشياء متبادلا المناصب
مع سائس الخيل في بلاطه
بفكرة هي بنت ستين ثانية .

ان احد اختبارات القصيدة الجيدة هو كيف تصل هذه القصيدة الى القارىء الذي لايتعاطف مع هدفها . شخصيا انا اميل الى اولئك الامراء الذين اصبحوا رهبانا ، انا احب الكتاب الذي ضمه الى صدره افضل من السيف الذي يعانقه ، انني احترم القدسية اكثر من القوة المادية والثراء الدنيوي .

ولكن بعد قراءة دعوى اميس القوية الرقيقة لمجموعة القيم المتعارضة ، نقلت على الاقل آنيا الى ذلك المخيم . وبعد كل ذلك وجدتني قد اندمجت بتفضيلي الراهب ، بالاسى على الأمير وكان ذلك تعاطفا جديدا مع الاتباع الذين اعلنوا استسلامهم .

ولكي ننتهي بنفس ضربة السوط الذي اختاره اميس في مباراته النهائية ، نقدم هنا تعليقه الرائع على التفاهات الرنانة لاغنية جيمس شيرلي :

افعال العادل فقط
هي طيبة الذكر والتي
تتفتح في الارض ،
ما الذي يصفه العادل
من الخير .
كضربة رشيقة عند المنشعب

بقلم : فيليب توينبي
ترجمة : عبدالستار جواد

جان ميتيلوس ، شاعر من هاييتي .

يفاجأ العالم الغربي بين فترة واخرى بظهور شاعر أو روائي من أفريقيا وامريكا اللاتينية ، يستحوذ على اعجاب القراء لما تزخر به اعماله من مناخات واجواء غير مألوفة (بالنسبة للغرب) .

ومن هذه الاسماء الشاعر الهايتي جان ميتيلوس الذي صدرت له مؤخرا مجموعة شعرية جديدة عن احدى دور النشر الفرنسية . وقد كتب الناقد الادبي لمجلة افريقيا ــ أسيا ، بمناسبة صدور هذه المجموعة المقال التالي الذي نقدمه لقراء مجلة الاقلام .

هاييتي ارض مغتصبة منذ عشرات السنين . ترزح تحت نير دكتاتورية وراثية أبقت البلاد في ظلام دامس وتخلف مريع . وقد أجريت في الحادي‌عشر من‌شهر شباط الماضي انتخابات تشريعية وتوزع معظم انحاء البلاد مرشحون رسميون سعيا وراء ظل من ظلال الديمقراطية . وهي ديمقراطية شكلية كما ترغب في ذلك الامبريالية لتنقذ المظاهر وتتيح للاستعمار الجديد فرصة النمو بكل حرية .

وفي هذه الاثناء ينتخب احد المعارضين ممن يناضلون من أجل حقوق الانسان ... ، انتخب بالرغم من الاضطهاد البوليسي الرسمي وغير الرسمي . وكان نصيبه خمسا وثلاثين الف صوت . وهو حدث جديد لابد من تسجيله .

ولكن انتخاب احد المعارضين كان أعجز من ان يزيح الدكتاتور جان لويس ديفالييي . اذ ظلت البلاد تعاني الامرين ابان حكم الدكتاتور المشؤوم .

وعندما قضي الدكتاتور نحبه ، كتب الشاعر الهاييتي الكبير « رونيه دوبيستر (انظر مجلة الاقلام . العدد الخامس ٧٩)الذي كان قد لجأ الى كوبا ،كتب مقالة رائعة في جريدة لومند صب فيها جام حقده على هذا النظام .

وكان عنوان المقالة .. « ميت مطلوب قتله » تعبيرا صادقا عن موقفه . انها صرخة شاعر وحنين الى الحرية ، وهي في نفس الوقت تذكير بالعجز عن الفعل ، عجز المثقف على تغيير الواقع وقلب مسار الاشياء .

ورغم ذلك فعند قراءتنا لدوبيستر ، الذي ينظر بحقد وحزن الى بلده المصادر ، يعترينا نوع من الامل ، لان في كلمات الشاعر شيئا ما يثير البلبلة في العقول ويؤثر في الخيالي واللامرئي ونحس بنفس الانطباع عند قراءتنا لشاعر اخر من هاييتي ، يعيش في منفاه بباريس هو جان ميتيلوس .

وميتيلوس عالم رياضيات وطبيب مختص ولغوي ، يكتب الشعر ليتحدى الموت ويحفر ذاكرة التاريخ ويقدم بلده ومسقط رأسه للذين لايعرفونها الا من خلال مايروى عنها .

ان هاييتي حاضرة في كل قصائد الشاعر ، نحس بها تسكن ذاكرته نحس بغصة العجز لان المنفى نوع من البتر والعنف الذي يحمله الشاعر في ذاته . نحس بغربة الرجال والنساء عن انفسهم ، بغربتهم عن الحياة .

ان ما يغنيه ميتيلوس هو بلده المسروق ، بلده الذي سرقته القوى الامبريالية وعائلة الدكتاتور ديفالييي .

لذلك فان الشاعر ينظر الى أعلى ، يستهدف الكلمة الشاملة وعند قراءتنا لهذه النصوص ندرك انها تغني لهاييتي كما تغني لشيلي . نتذكر كل الاراضي المغتصبة ، نتذكر كل الشعوب المغلوبة على أمرها . ولنستمع معا الى نشيد الشاعر المنفي :

هاييتي ، هاييتي ،

اجل ان بي ظمأ الى انبثاق يوم مضيء
الى جبل ازهر ثانية
الى فكرة حية كنبتة مشتهاة

الى كلمات مرصوصة كأنها الافق الرائع ،
اجل انني أبحث في العشبة التي تنمو
وفي الخطوة
وفي الابتسامة ،

اجل علي ان اعتني بطريقي
كما يعتني الفران بخبزه
او البيضة بفرخها ،

هاييتي ، هاييتي ......

ان في قصائد ميتيلوس بعدا من الحلم والضوء ، فالذكرى تمتزج بالحلم لتعبر عن المحنة بحساسية ترفض ان تدير ظهرها الى الزمن او الى النسيان .

كما لابد منا من الاشارة الى لغة ميتيلوس التي ثارت لنفسها من الاستلاب والنفي .. انها لغة تخترقها البروق والرياح . واخيرا فان قصائد الشاعر تفوح برائحة الارض التي تهتز وتروي لنا التاريخ :

هاييتي ، هاييتي ،
لقد ادى غضب القلب الى ان تشتعل الرؤوس
لقد نصب التماسيح ملوكا كبارا على الكاراييبي
اين هي الكواكب التي كانت تتلألا

في عرض احلامي الطفولية
ماذا ألم بنجوم امسي :
جان حاك ديسالين أمبرواز ، كتف الشعب
جاك ستيفن الكسبي ، عيون الشباب
جاك رومان النجمة الساطعة دون سماء

البرت لوثيلي ، صوت افريقيا الجنوبية الكبير
لوممبا صدر الحرية ،
شي غيفارا ، نسر امريكا المصعوق .

ابليس ، أيها المتنوع الاشكال .
أيها الكسل .
هاييتي ، هاييتي .

كل البيوت تطلب الهة
تعيش في حمى الفضاءات
وفي المزارع المظلمة
بعيدا عن برودة ضوء القمر

□ محمد خالدي

بضاعة عند الطلب

السوءال الذي يلح علي الان ـ وانا بصدد الكتابة عن نص محلي ـ هو : ماالذي سيضيفه هذا النص الى بقية النصوص التي قدمت في هذا الموسم والموسم الماضي ؟ . وللتذكير ، وربما للمقارنة ايضا ، نشير الى النصوص المحلية التالية التي قدمت خلال الموسمين : كلكامش ، المتنبي ، ام الخير ، اضواء على حياة يومية ، زفير الصحراء ، شفاه حزينة ، رقصة الاقنعة ، للصورة وجهان ، نفط نفط ، الغضب ، ... وباستثناء المتنبي وكلكامش ، فان بقية الاعمال كانت عموما تتراوح بين الضعف والجودة النسبية على المستويين الفني والفكري ولكي تكون الاجابة على السوءال المطروح دقيقة وموضوعية لابد اولا من تحليل نقدي للعمل المسرحي الذي نحن بصدده وهو معهم » . اذن هي حكاية من الواقع اقتنصها المؤلف من حياة الاخرين فرقة الخنساء التابعة للاتحاد العام لنساء العراق .

يقول الموءلف في كلمته المثبتة ضمن منهاج العرض : «منذ زمن ليس بالقصير ، وحكاية مسرحية البضاعة عند الطلب» تعيش معي ... اذ انها قصة واقعية قد اقتنصتها من حياة الاخرين الذين عرفتهم وعشت معهم » . أذن هي حكاية من الواقع اقتنصها المؤلف من حياة الاخرين فماذا تقول الحكاية ؟ .

«عادل» شاب يحمل شهادة جامعية وموظف في احدى الدوائر ، يحلم منذ طفولته بالحصول على زمالة او بعثة دراسية يحقق من خلالها حلمه الذهبي ، مرتبط بعلاقة خطوبة مع ابنة خالته «ماجدة» وهي طالبة جامعية . وفجأة يتحقق حلمه ويحصل على زمالة دراسية من لندن لمدة سنتين ... وهناك يتعرف على طالب عراقي اسمه «اكرم» يحضر للدكتوراه ، وهو جاد في دراسته ، محافظ على تقاليده وقيمه السلوكية ، ويتميز بحس وطني وقومي ، ثم يتعرف على طلاب اخرين منهم «شكري» وهو ايضا طالب عراقي ينحدر من اسرة برجوازية وقد جاء الى لندن للدراسة على حسابه الخاص ، وهو نقيض لـ «اكرم» تماما ، اذ جرفته مغريات الحياة الانكليزية بما تحفل به من متع وملذات جنسية ، واماكن للهو الشاذ ، جعلته يهمل دراسته وينصرف عنها .... وتمر الايام الاولى و «عادل» منهمك في الدراسة بشدة الى اهله وخطيبته ووطنه حنين وشوق كبيران يتجليان في الرسائل التي يبعثها الى بغداد بين فترة واخرى . وهنا تتخذ الحكاية مسارين هما : حياة «ماجدة» بعد فراقها لخطيبها حيث التأثر النفسي والعاطفي ، وتتعثر في دراستها الامر الذي يدعو زملاءها في الكلية الى ملازمتها في محنتها ، و التخفيف عن معاناتها حتى تتمكن من التغلب عليها . وفي المسار الثاني يجد «عادل» قد انجرف نحو عالم صديقه «شكري» رغم تحذيرات «اكرم» ونصائحه . ثم يظهر التعقيد في الحكاية بظهور فتاة جديدة في حياة «عادل» وهي «سناء» ابنة احد الارستقراطيين العراقيين! وقد هاجر الى انكلترا قبل ١٨ سنة ، بعد وفاة زوجته ، ويكون الباعث لهذه العلاقة هو «شكري» الذي يدفع «عادلا» نحوها باساليب ملتوية ... اما علاقة «عادل» فتصل بعد ذلك الى غاية السوء ابتداءا من قطع الرسائل عنها وانتهاء بفسخ الخطوبة .. بيد ان علاقة «عادل» بـ « سناء » سرعان ما يعتريها الفتور بسبب مزاجية الاخيرة ، وعلاقتها مع اكثر من شاب ، ومن ثم قطعها للعلاقة التي تربطهما بشكل نهائي .. ثم تبدأ مرحلة جديدة في حياة «عادل» ، بعد رسوبه في دراسته ، وفشله مع «سناء» هي محاولة التغلب على ازماته ، واعادة علاقته خطيبته السابقة ، بيد انه لاينجح في محاولته الثانية ، رغم نجاحه في الدراسة وعودته الى الوطن ... وتنتهي الحكاية برفض «ماجدة» لاعادة علاقتها مع «عادل» كموقف ثوري ايجابي تلجأ اليه بعد التحول الذي طرأ على شخصيتها ، والوعي بحقيقة وجودها كائنا انسانيا يرفض ان يكون بضاعة عند الطلب ...

هذه حكاية المسرحية التي اراد الموءلف ان يقول لنا من خلالها بكل بساطة : «ان المرأة ليست بضاعة عند الطلب ، وانما هي انسان ، كائن حي .. وقد ان للرجل .. أن يعترف بهذا ويعاملها معاملة الند للند في الحقوق والواجبات ، والا فانه لسوف يخسر معركة .....»

البناء الدرامي للنص ..

المسرحية مكتوبة باللهجة العامية ، وتعتمد في بنائها تعدد اللوحات (اربع وخمسون لوحة) يجري الحدث خلالها ، مسارين رئيسين : مسار البطل في الخارج ، ومسار العائلة وخطيبته في بغداد ، ويتوزع الحدث على مسافات مكانية عديدة تسهم الانارة والديكور في ابرازها ، وهذه المسافات هي : البيت ، غرفة ماجدة ، غرفة اكرم ، الكلية ، غرفة عادل ، النادي ، مكان للعمل الشعبي . يقول الموءلف : «ان هذا الاسلوب المميز ، يقرب المسرح من عالم السينما والتلفزيون ويستفيد كذلك من الفن الاذاعي الدرامي ... دون ان يخسر المسرح نكهته الخاصة وتأثيره الفعال في ان يعطي للمتلقي كل مايريده في مسرح جاد ملتزم خلاق» . والواقع ان النص لم يكتب كعمل مسرحي في الاساس وانما هو عمل تلفزيوني ، واذا ذهبنا ابعد من ذلك فهو اذاعي ، وهناك اكثر من اشارة في النص المكتوب ترد فيها كلمة (الكادر) وهي مصطلح يستخدم في التلفزيون والسينما وعلى عكس مايدعيه الموءلف فان هذا الاسلوب افقد المسرح نكهته الخاصة وتأثيره الفعال بسبب الانتقالات السريعة والقطع الحاد .

ان حبكة المسرحية ، وبالرغم مما فيها من وضوح ، الا انها لاتسير في نسق جدلي ، ففي الفصل الاول وبعض لوحات الفصل الثاني تأتي الانتقالات والقطع طبقا لتتابع زمني ،حتى ان الموءلف كان بامكانه حذف لوحة او لوحتين من دون ان يؤثر على البناء الدرامي للمسرحية ، بينما تجري الحبكة في الفصل الثاني طبقا لتسلسل جدلي منطقي . ونتيجة لهذا التفاوت فان الفصل الثاني بعث في الجمهور الاهتمام والتشويق وتركيز الترقب اكثر من الفصل الاول . وربما كانت كثرة التفصيلات التي اراد نقلها المؤلف عن الحدث المسرحي هي التي اوقعته في هذا الخلل ، لان « الموضوع الذي يتطلب تصويرا دقيقا ومجهريا للوسط الاجتماعي يناسب المعالجة القصصية بشكل عام اكثر مما يناسب المعالجة المسرحية وذلك لان نوع ومقدار التفصيلات التي يمكن نقلها بواسطة المناظر في المسرح محدودان جدا » .

لقد حرص بدري حسون فريد ان يمهد لعقدة المسرحية والمشكلة التي ستعالجها عن طريق الايحاء والتلميح غير المباشر الذي يأتي على لسان « كريم » بصيغة التحذير ، وهو اسلوب تمهيدي معروف كما في التراجيديا الاغريقية بشكل خاص ، والتي تحفل بمثل هذه التحذيرات ذات الصيغة التنبؤية . ورغم ان عدم استخدام مثل هذا التمهيد لظهور عقدة لمسرحية لم يكن ليمنع المتفرج من التنبؤ بما سيئول اليه مصير البطل والحديث بشكل عام ـ رغم ذلك ـ فان التعقيد كان حتميا نتيجة الوضع الخاص للبطل ، والمناخ الجديد الذي يتفاعل معه ، لاسيما اذا كان المتفرج واعيا للبنية الفوقية والتحتية للمجتمع الاوربي الرأسمالي . ان التعقيد هنا يأتي نتيجة لضعف وانهيار الحاجز الاجتماعي والعاطفي والمبدئي للبطل ، وظهور قطب خارجي يمثله « شكري » و « سناء » واصدقائهما يعيقه عن الوصول الى هدفه . ويذكي الصراع الذي ينتهي بذروة المسرحية عندما يفسخ « عادل » خطوبته مع « ماجدة » . ويظهر في المسرحية تعقيدا اخر عندما تفشل العلاقة بين « عادل » و « سناء » ، وهو تعقيد ناتج عن فقدان الجوهر الاخلاقي للاخيرة التي تستبدل رجالها كلما اشبعت رغباتها ، ودب في داخلها ثعبان الملل ! .

غير ان معنى هذه التعقيدات الموضوعية قليل نسبيا لو لم تساندها الانكسارات النفسية والاجتماعية والعاطفية التي تعيشها

تلك التعقيدات في حياة البطل ولكن ثمرة نعكاس التعقيدات على المتفرج لم تكن ذات طابع عقلاني ، وانما وهي عاطفي يحمله مزيدا من التأسف العطف والشفقةعلى مصير البطل ، اي بمعنى ان اثر التعقيدات ارسطي بحت !

ذن فالمسرحية مبنية على نتائج فعل ، اي ان ارتكاب بطل المسرحية لخطأ معين (والخطأ هنا كما هو واضح علاقة عادل بسناء وقرار فسخ الخطوبة) يجره الى نتيجة لايجني منها سوى السقوط والفشل . وهناك مسرحيات (مدرسة الازواج) لمولير ، و (البيت المعمور باشباح) لبلاوتس ...

تطرح (بضاعة عند الطلب) شخصيات عديدة ومتناقضة اراد لها المؤلف ان تكرس لمسألة مهمة وضرورية جدا ، الا وهي : البحث عن الانسان الجديد . وهذا يعني بالضرورة اننا امام مهمة البحث عن البطل لايجابي والسلبي في هذه المسرحية ، لتحديد خصائص الانسان الجديد الذي ينشده المؤلف ، ومدى علاقته بالانسان الذي تنشده الثورة . ولعلنا لانستطيع ان نركن الى الفرز التقليدي المستند على مواقف جاهزة ، وعين واحدة في تمحيص بنية الشخصية . لقد عالج كثير من كتاب المسرح في العراق ابطال مسرحياتهم باسلوب مباشر ومسطح ، واحيانا على نحو كبير من الافتعال بحيث يبدون كمرايا تعكس افكار واحاسيس ومواقف وسلوك الكاتب بصيغة وعظية تفتقر الى الصدق والحرارة والعفوية ، ولعل شخوص معظم مسرحيات على حسن البياتي ، وبعض مسرحيات طه سالم ، وشاكر السماوي ، وصباح الزيدي ، ومحمد عطاالله تدلل على مثل هذا الاسلوب في المعالجة . ولكن ماذا عن الشخصيات التي خلقها بدري حسون فريد في هذه المسرحية ؟

يقول المؤلف : « ان السلب والايجاب يتداخل في صميم (تركيبة) الشخصيات وابعادها وخلفياتها ماعدا (الندوة) التي تحصنت بفعل الفكر الوطني ، والقومي الملتزم والتجربة الفنية ... والكفاح المستمر ... » ، بيد ان مابين القول والتشخيص الدرامي لدى الكثير من الكتاب مسافات متباعدة ماسهل للناقد اكتشافها

امامنا على الخشبة شخصيات عديدة اهمها : « عادل » وهو بطل المسرحية السلبي الذي خسر المعركة ــ برأي المؤلف ــ ينحدر اجتماعيا من عائلة بسطة تحمل الملامح البغدادية الشعبية في طريقة عيشها وسلوكها ونمط علاقة افرادها ، وتتميز شخصية « عادل » في بداية عرفنا عليها بانها لطيفة ، حالمة ، متفائلة ، شقت طريقها بنجاح دراسي وعاطفي في الحياة ، يتداخل في اعماقها حلمان ، احدهما تحقيق رغبتها في الحصول على زمالة دراسية ،والثاني الزواج من الخطيبة . بيد انها من جانب اخر تبدو ضحلة في وعيها السياسي والثقافي بشكل عام ، ولم ينتبه المؤلف لهذا النقص في الشخصية عند معالجته لها ، وانما اكتفى بعرض سلوكها وادانتها من موقف مثالي مسبق . ان عادلا يصطدم فيما بعد عندما تتقابل مثاليته ، وفراغه الثقافي مع جدار الواقع الاوربي الذي ينضح بقيم وممارسات واخلاقيات براقة في مظهرها ، وفاسدة في جوهرها . وهو في النتيجة يفلت من المنظار الذي اراد المؤلف ان يرصده بعدسته الهشة ، لينقل الى موقع « الضحية » ، جانب الضحية الاخرى وهي الخطيبة ! .

والشخصية المهمة الثانية في المسرحية هي « ماجدة» التي تنحدر من عائلة لم يعرفها المؤلف عليها سوى ان الام هي خالة « عادل » وهي شبيهة بأمه تماما . وشخصية « ماجدة » من جانب اخر لاتختلف عن اية شابة عراقية تقليدية في خصائصها العاطفية والفكرية والنفسية ، فهي تظهر في البداية فتاة رومانسية منقادة الى خطيبها انقياد عاطفيا فحسب ، وهي لذلك لاتمثل نموذجا ايجابيا للمرأة ، كما انها لايمكن ان تتعادل مع الرجل من حيث الفعل والصراع والنتيجة كما يقول المؤلف . وحتى لو فرضنا انها كذلك فاي نوع من الرجال تتعادل معهم ؟ لاشك انهم الرجال السلبيون . وهذا مايؤكد صحة الاستنتاج الذي استخلصته حول شخصيته «عادل» والذي يشير الى انه ضحية للجوانب السلبية في شخصية . ان « ماجدة » رغم تحصيلها الدراسي لا تعي اهمية التكافؤ في العلاقة بين الرجل والمراة بسبب عدم امتلاكها لموقف ثوري سليم ، وانسياقها وراء عاطفة مثالية .ان عملية التحول التي تطرأ على شخصيتها في نهاية المسرحية لم تأت بشكل طبيعي وجدلي ، وانما بشكل مفتعل وقسري مفروض من الخارج ، فالمؤلف لم يستطع ان يقنعنا ان بأمكان ردة فعل عاطفية لامرأة فارغة ثقافيا ان تنقلها من موقع ضعيف ومهزوز الى موقع اكثر قوة وتماسكا وتحررا وادراكا ثوريا !

ومن الشخصيات التي تستدعي الوقوف عندها شخصية «اكرم» وقد ذكرت في سياق حكاية المسرحية انه طالب عراقي يحضر لاطروحة الدكتوراه ، ويشخصه المؤلف عن طريق الحوار الذي ينطق به ، وهو اسلوب يلجأ اليه بعض الكتاب لايصال بعض الافكار الايديولوجية والسياسية ... بيد ان هذا الهدف الذي ينشده الكاتب من الشخصية يجب ان لايجعلنا نحس بوقوفه خلفها كملقن مسرحي ، او يظهرها لجهاز تسجيل من لحم ودم ! ولكننا ــ للاسف ــ احسسنا بهذا الشيء في شخصية « اكرم » ، انها تفتقر الى الصدق والحرارة، مفتعلة في تعاملها مع الظواهر الاجتماعية ، والاخلاقية ، غير محببة ، ثقيلة الدم ، لذلك لم تستطع ان تكسب المتفرج الى مواقفها وافكارها ونزعاتها ، ولم ينجح المؤلف في جعلها شخصية ايجابية ملتزمة . ولعل عدم تمكن الممثل (علاء خزعل) من اداء الشخصية بشكل جيد هو الذي جعل المتفرج يحس وكأنها وضعت على الخشبة لكي تنقل بعض النصائح والمعلومات فحسب ! مابقية الشخصيات فهي مشخصة اما بافعالها ، او مظهرها ، او افكارها ، او بهذه الاساليب معا ، وهي عموما من تلك الشخصيات التي تتعايش معها حياتنا اليومية ولا نكتشف فيها سوى افعالها وعوالمها الخارجية .

اين هو اذن الانسان الجديد الذي اراد ان يرسم بدري حسون فريد ملامحه ، ويكشف لنا عن طبيعة الصراع الذي يخوضه ؟ انه بالتأكيد ليس «ماجدة» ، لانها لاتمثل الا جانبا ضعيفا من النموذج الذي تسعى الثورة لخلقه ، وهو النموذج الذي يحمل وعيا كاملا بحقيقة وجوده الاجتماعي والسياسي والحضاري في ظل عملية النهوض والتحرر التي تشهدها الجماهير ، ومنها المرأة .

لقد حاول المؤلف ان يضمن المسرحية بعض الجوانب الرمزية لتكثيف الحدث واسباغ الروح الجمالية على الشخوص ... والصراع .. وصولا للهدف المطلوب ، ولكنها على العموم رموز مستهلكة ومطروقة في اكثر من عمل ، ومن هذه الرموز مثلا رمز الهر الذي يبتلع طيور الاب ، وقد اراد به تفسير العلاقة التي تنشأ بين بطل المسرحية و « سناء » وما ينتج عنها من سقوط في هاوية العالم الفاسد الذي يبتلع الانسان ، ويجره الى الدمار الخلقي والنفسي ، ويذكرنا هذا الرمز باحد مشاهد الفلم العراقي (من المسؤول) . والرمز الاخر يتمثل في قفص البلابل الذي يقدمه « عادل » لـ «ماجدة» قبل سفره للدراسة ، وهو يوحي بعلاقة الحب التي تربطهما . ويكثف هذا الرمز في نهاية المسرحية عندما تعيد « ماجدة » القفص الى « عادل » بعد فسخ الخطوبة ، وانفصام العلاقة بينهما بشكل نهائي .

الاخـــراج :

يقول المخرج في منهاج العرض : « حاولت ان اجمع بين الفكر والمتعة .. وان ابتعد كل ما استطعت عن (الحذلقة الاخراجية) واقترب اكثر فاكثر الى الانسان ... اعيش معه ، واغوص في اعماقه واكشف اوراقه، في فسحة مكانية تساعده على الفعل ــ حسب امكانات المسارح المتوفرة لنا ــ وهذا يتطلب جهدا كبيرا في ان اسيطر على سمفونية الصوتية (الحوار ــ والموسيقى ــ والصمت)

والسمفونية البصرية (الشكل المسرحي) ، خاصة وانني قد اعتمدت اسلوب اللوحات ، وتعدد الاماكن واختزال الزمن ، واطفاء كل شمعات الترهل ، بحس ونبض يساعد على الهضم الفني لا لنخبة معينة من الجمهور فحسب ، وانما لكل من يحب المسرح .. اوسع الجماهير التي هي هدفي ومرامي » . ان سعة المسافة المكانية في الحدث جعلت المخرج يستغل كل اجزاء الخشبة من خلال تثبيت الديكور في خمسة كتل منفصلة بينها فجوات على امتداد خط مقوس بمواجهة المتفرج، وتمثل تلك الكتل بيت (العائلة) ، وغرفة ماجدة، وغرفة عادل وغرفة اكرم ، وجانبا من بناء اللوحة العمل الشعبي . اما الاثاث فقد كان بعض الكراسي ، ومنضدة واريكة خشبية ، وثلاث مقاعد على شكل مصطبات .. وقد راعى مصمم الديكور (المخرج نفسه) البعد الاجتماعي والتجانس التشكيلي في توزيع الكتل ، ولكنه لم يرسم فروقا بارزة بين تصميم غرفة ماجدة التي هي جزء من بيت عراقي متواضع ، وغرفة عادل في (بانسيون) انكليزي . اما المناظر (رسم فاخر محمد حسن / محمد صبري) فقد نجحت في أضفاء طابعا واقعيا للديكور ولاسيما المنظر الكبير الموضوع خلف البيت ، والذي يمثل محلة شعبية في بغداد تبرز فيها قبة جامع ، وبعض البيوت المحيطة بها ، كما انه (اي المنظر) نجح في تجسيد سطح البيت المطل على المحلة ،والذي تجري فيه بعض اللوحات . وفيما يتعلق بالحركة التشكيلات فان المخرج لم يأت بشيء جديد ... انها تشكيلات محصورة ومقيدة بكتل الديكور ، والاثاث ، ولم يفلت من التكرار ، واستقامة خطوط حركات المثلين في بعض اللوحات التي قدمت في مقدمة المسرح والبيت . ومن المآخذ الاخرى التي يمكن تثبيتها على المخرج حركات الام وتكرار جلوسها في جهة واحدة من الاريكة ، والبرود الفني الذي نفذ به مشهد الخصام بين عادل واصدقائه في النادي وكذلك مشهد المهرجان الشعري في الكلية ، والذي زاد من ضعفه الالقاء الرديء للقصيدة من قبل الممثل (شفيق مهدي) . ان الجو العام لهذا المشهد كان يتميز بالميكانيكية !

لقد ضبط المخرج حركة دخول وخروج المثلين بصورة دقيقة ساعده في ذلك توقيت الانارة ، ودقة تنفيذها . ونجح في السيطرة على الحوار والصمت ، والواقع ان بدري حسون فريد من المخرجين القلائل اللذين يتميزون بسيطرتهم على ايقاع العرض المسرحي سيطرة مدهشة اما الانارة (تصميم ضياء انور) فقد كانت عنصرا مهما من عناصر السمفونية البصرية ، ولعب المؤثر الضوئي الخاص **chang colour** وجهاز الـ **Special effect** دورا مؤثرا في اضفاء طابع جمالي على المشاهد واغنائها من الناحية التعبيرية . ان سقوط الثلج على السايك الموضوع خلف غرفة عادل بواسطة المؤثر كان له بعدان الاول : تجسيد عنصر الزمن المتمثل بتكرار فصل الشتاء ، والثاني : جمالي .

وبعد ... فان ماقدمه الاستاذ بدري حسون فريد من جهد اخراجي لم يستطع ان ينقذ النص من المآخذ الجوهرية التي احاطت ببنائه الفني والفكري ... كما انه ترك تراجعا واضحا عما حققه من نجاح متميز في اخراجه المسرحيتي الكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا ، مركب بلا صياد (عام ١٩٧٣) ، والاشجار تموت واقفة (عام ١٩٧٦).

التمثيـــل :

من الصعب على الناقد ان يفصل بين عناصر العمل الفني ، فالنص الجيد قد يهبط بسبب ضعف الاداء التمثيلي او الشكل الاخراجي . ولكنني اعتقد ان التمثيل الجيد مهما تميز بالقوة والبراعة فانه لايستطيع ان يرفع من قيمة النص الرديء ، وقد اجد الى حد ما مصداقا لهذا الاعتقاد في بعض مابذله اعضاء الفرقة من جهود مخلصة في هذا العمل . وهنا لا بد من فرز المثلين : محمد عبدالعباس (كريم) ، عدنان عاشور (الاب) ، ابتسام فاضل (سعاد) ، نداء صادق (الام) ، محمد صالح (عادل) ، اذ كانوا ـ بالرغم من تفاوتهم ـ من الحيوية وجودة الاداء ومرونة الحركة مايجعلهم امام مستقبل زاهر في المسرح . اما صالح ابراهيم (شكري) فقد استوعب دوره بشكل كبير استطاع ان يجسده بالقاء جميل وتعبير غني ، وحركات ذكية كذلك كانت سعاد جواد (سناء) علامة جذب شدت الجمهور اليها من خلال جمال ادائها واحساسها بسلوك الشخصية ، وجرأتها ... بيد ان المثلين الاخرين لم نشعر بما قدموه الا من خلال حواراتهم ، ولم يضيفوا الى شخصياتهم شيئا يذكر ...

واخيرا ... لابد من الاجابة على السوال الذي طرحته في البداية ان مسرحية (بضاعة عند الطلب) ، لم تضف الى بقية الاعمال المحلية التي قدمت خلال موسمين ، أية اضافة نوعية رغم انها اضافت رقما واحدا فقط الى رصيد فرقة الخنساء ، ورصيد الاعمال المحلية المقدمة في هذا الموسم ...

عـواد علي

مجلة الآداب الاجنبية
عـدد خاص بالروايـة

مجلة الاداب الاجنبية التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق تنفرد باختصاصها . فهي المجلة الوحيدة التي تعنى بترجمة الآداب العالمية الى اللغة العربية ، وقد أثيرت عدة اسئلة عن طبيعة هذه المجلة ودورها ، وقيل ان دور النشر تقدم مئات الاعمال المترجمة سنويا من الشعر الى القصة والرواية والمسرح والنقد الادبي ، فما الضرورة لاصدار مجلة تصدر « فصليا » وقد اجابت المجلة نفسها بأعدادها الاولى عن هذه الاسئلة وسواها .. وقدمت « ادبا » عالميا طازجا وتابعت أنشطة أدبية لم يكن ليتسنى للكتاب المترجم ان يتابعها. بهذا المعنى تكون هذه المجلة قد سدت فراغا أو بعض فراغ في الدوريات العربية .

في عددها الاخير ـ الرابع ـ السنة الخامسة ـ وهو عدد خاص عن الرواية ، تحاول المجلة تغطية أكبر مساحة « ممكنة » من النتاج الروائي في القرن العشرين .

وقبل أن نتعرض لاهم المقالات في هذا العدد لابد من الوقوف قليلا لابداء ملاحظات تستثيرها هذه المقالات لدى القراءة الاولى:

١ ـ لم يتطرق أي من مقالات العدد لفن الرواية في العالم الثالث، في افريقيا ، امريكا اللاتينية .. الهند .. الخ .. »

على الرغم من اشارات النقاد المتكررة لاهمية الرواية في هذه البلدان وخصوصا في أمريكا اللاتينية .

٢ ـ باستثناء مقالتين مكتوبتين ليوسف اليوسف [الرواية الفرنسية الجديدة] ويوسف الحلاق [الرواية الروسية السوفيتية ..] فان المقالات الباقية كلها مترجمة اما كمقالات منفصلة او كفصول من كتب نقدية .

٣ ـ بعض هذه المقالات يكرر ما ورد أكثر من مرة في كتب ترجمت من قبل . كمقالة يوسف اليوسف عن الرواية الفرنسية الجديدة ، او روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة ترجمة زياد العودة وليس اعتراضنا على مثل هذا التكرار الا لان هناك ابحاثا ودراسات تتناول اعمالا مجهولة لدى القارىء العربي كان من المناسب ان تقوم المجلة بتعريفه بها .

وهنا لابد أن نعترف بان السبب الاساسي في ترجمة « ماترجم » أو التعريف بما (عرف) يعود الى ترفع المترجمين انفسهم ، فهم يقراون بلغات أجنبية ويتصلون مباشرة بالثقافات الاخرى ، وقلما يلتفتون الى الكتاب المترجم لعدم حاجتهم له .

من الاتجاه الاجتماعي في الرواية الامريكية المعاصرة ، لخص الدكتور حسام الخطيب محاضرة للكاتب الامريكي **بيتر بريسكوت** كان قد القاها في مقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

يقول (بريسكوت) ان الرواية الامريكية تتجه بشكل او بآخر اتجاها راديكاليا يمكن تمييزه من خلال سبعة انماط من رد الفعل على الوضع الاجتماعي ، من هذه الانماط الشعور بانعدام القوة ، وثورة الاقلية ضد المجتمع الامريكي . عن النمط الاول يأخذ المحاضر رواية « التقط ٢٢ » لجوزيف هيلر ويرى أنها افضل مثال للشعور بالعجز والخواء ، فبطلها طيار يحاول التخلص من مهمة الابادة التي اوكلت اليه بأن يدعي الجنون ، لكن الطبيب الذي يعالجه يقنعه ان المجانين هم الذين يمارسون الحرب والتدمير فيعود الى الحرب مرة اخرى .

النمط الثاني وهو عن تمرد الاقلية في أمريكا .. او ـ الكتابة السوداء ـ كما يسميه المحاضر يأخذ مثالا له رسائل السجن لجورج جاكسون وجاكسون قضى حياته كلها في السجن ، لانه لن يستطيع مغادرته الا اذا تخلى عن فعل مايشاء فعله ـ كما يقول ـ

● **هل كان همنجوي بطل رواياته** . مقالة فيليب يونغ وهو اشهر مؤرخي حياة همنجوي وادبه ترجمها عاطف ممتوق ، هذه المقالة لها أهمية خاصة رغم الكثير من المعلومات التي قدمت للقارىء العربي عن همنجوي ، ان سيرة حياة همنجوي التي تبدو ـ خارقة ـ في بعض الاحيان تغطي على أدبه وتصبح اكثر اجتذابا في بعض الاوساط .. ولدى معظم القراء العاديين ، لو اخذنا للمثال كتابين ترجما الى العربية عن أدب وحياة همنجوي ـ احدهما لكارلوس ـ بيكر ترجمه د. احسان عباس والاخر لهوتشنر ترجمه ماهر بطوطي : لرأينا ان الكتاب الثاني وهو يصب كل اهتمامه على تفاصيل حياتيه لهمنجوي قد حظى باهتمام القراء اكثر من الكتاب الاول الذي عد في حينه واحدا من أهم الدرسات النقدية واكثرها رصانة .

في مقالة فيليب يونغ نجد شيئا جديدا بالنسبة للقارىء الغربي ، فمن الناحية المنهجية يأخذ الكاتب شخصية الطفل « نك آدمز » من اولى مجموعات همنجوي القصصية [في وقتنا المعاصر] الصادرة عام ١٩٢٥ ويتقصى نمو هذه الشخصية في أعمال همنجوي اللاحقة .في القصة الاولى من هذه المجموعة يحكى لنا الكاتب عن حياة طبيب ـ والد نك آدمز وهو يجري عملية ولادة قيصرية لامرأة هندية بواسطة موسى ودون تخدير ، بينما كان زوجها المريض يجلس بجانبها وهي تصرخ ، وعندما ينظر الطبيب الى الزوج يجده قد قام تقريبا بقطع رقبته بالموس الحادة .. فهو لم يستطع تحمل ما حدث .. كل هذا يجري أمام ناظري الطفل نك آدمز الذي يحمل الوعاء ويقف بجوار والده الطبيب لمساعدته ، ويتوصل الكاتب الى ان كلاس همنجوي (والد آرنست) هو النموذج الاصلي للدكتور آدمز أما ارنست الابن والروائي فيما بعد فهو النموذج الاصلي للابن ، ولعله هو ايضا لم ـ يستطع تحمل ما حدث ـ فحطم رأسه منتحرا عام ١٩٦١ .

● **ادب المقامات والرواية التشردية الاسبانية** : مقالة لجليل ابي حيدر ترجمها ابراهيم الشهابي يقدم فيها الكاتب مجموعة من آراء المستعربين تتفق معظمها حول تأثير ادب المقامات على مايسمى في الادب الاسباني (الرواية التشردية) يقول (جب) في معرض حديثه عن تأثيرات شرقية على الادب الغربي : ان الروايات التشردية الاسبانية تقدم نظائر معينة للمقامات في بنيتها « ومن المراجع الاسبانية الحديثة ما يقوله (جوان فيرنيت) وبيلايو ، يقول بيلايو عن أبي زيد السروجي بطل المقامات : وبما كان بشيرا بل طليعة للمتشردين الادبيين الاسبان.

اما عن السبب الذي جعل هذه المراجع تشير الى تجانس بين بطل المقامات والمتشرد الاسباني يقول كاتب المقالة :

يعود ذلك الى التسليم بالبدهية القائلة بأن المتشرد الاسباني ذو شخصية نمطية وصفات منتظمة تعرض في كل الروايات ، غير ان الكاتب يتوصل في النهاية الى ان تأثير ادب المقامات في الرواية التشردية لم يكن كبيرا ، ومرد ذلك في رايه الى صفة الغموض والصعوبة والتركيز على الشكل في المقامات ، واذا كان هناك اثر عربي في الرواية التشردية الاسبانية فهو اصداء فن الحكاية العربية وسرد النوادر ، (يذكر على سبيل المثال الكتاب الثامن والعشرين من العقد الفريد المخصص للحكايات عن البلهاء والبخلاء والمتطفلين ـ وهي المواضيع المحببة في الرواية التشردية ـ

● ماساة ستيفان زفايج ـ ايفريم كارانفيلون ـ ترجمة ميخائيل العيد .. [كان التفاؤل الانساني دين ستيفان زفايغ ، لقد ورث وهم الطمأنينة عن اسلافه ، وكان منقطعا بذهول طفلي للدين، للانسانية التي ترعرع في ظلها ، وكان يجهل مهاوي الحياة التي يدنو منها فنانا ونفسانيا ، ثمة فوقه زرقة سماء الشباب الصافيةالتي انحنى لها سماء الفن والادب . السماء الوحيدة التي يعرفها التفاؤل الليبرالي ويجلها ولقد بدا جليا ان تجهم هذه السماء كان الضربة التي لم يستطع زفايغ احتمالها ..]

بهذه الفقرة المشبعة باحساس كاتب المقالة بمأساة زفايغ وبروح عصره نجد نموذجا لكل ما ورد في المقالة ، وهي باقترابها من روح الشعر احيانا دون ان تتخلى عن ـ التحليل ـ تذكرنا بمقالات ـ زفايغ ـ نفسه تلك التيكتبها عنبناة العالم أو (الزمرة المقدسة) ديستوفسكي، بلزاك هولدرلن .. وغيرهم .

ان عدم احتمال زفايغ « لتجهم سمائه » قد أدى الى انتحاره عام ١٩٤٢ وهو في الستين من عمره ، وكان قد كتب قبيل انتحاره يقول : ان ابدا الحياة من جديد ـ في الستين فذلك يتطلب قوى خاصة ، أما قواي فقد تبددت اثناء سنوات التشرد الطوال دون مأوى، لهذا ارى أن من الافضل ان أغادر في الوقت المناسب وبجدارة ... احيي جميع أصدقائي ، قد يرون الصباح الباكر بعد هذا الليل الطويل .. أنا الاقل صبرا سأقضي اكثر بكورا منهم] .

هكذا وفي ايام الحرب ـ وسط بيانات الانتصار الحربية ووسط الكراهية الانسانية المتحفزة مر موت الكاتب غير ملحوظ تقريبا ـ

يقول الكاتب : ان اعترافات زفايغ تجعلنا نحس بروح الايمان بالفردية وبانسانية مجردة بعيدة ولكنها مغمورة ، ولدى مقارنة هذه الاعترافات بمذكرات (موروا) يجد ان واقعا اجتماعيا بعينه هو الذي انجبهما .. وانارتهما شمسه الغاربة .. الغروب يكون جميلا في أغلب الاحيان ..» .

ثم يبحث الكاتب عن الاسباب التي جعلت زفايغ يختار مرحلة نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادسعشر ليبحث عن التشابه مع عصره .. فتلك المرحلة هي أيضا عصر (ايرازم) زمن الانسانية .

لقد وصل زفايغ من الوحدة الى اغتراب الشخصية .. ثم الى العزلة الروحية الشاملة التي يكتب حولها بمثل هذا الحزن فلاسفة اوروبا المعاصرون من هايدجر الى سارتر .

وستيفان زفايغ بابداعه ومجده وبنهايته المأساوية صورة للحياة في أوروبا الراسمالية ما بين الحربين العالميتين ، لقد انتحر على عتبة خصمه كما يقول الكاتب ، وهنا نجد مايؤيد قولنا في البداية .. ان الروح الشعرية التي اشبعت بها سطور المقالة لم تحرمها من (التحليل) الذي يقيم أدب وحياة وموت زفايغ تبعا لموقعه التاريخي في عصره بالدرجة الاولى .

ـ الرواية الفرنسية الجديدة ، دراسة كتبها يوسف اليوسف . وهي احدى الدراستين المؤلفتين . في العدد .

في البداية يقدم لنا الكاتب الخلفية التاريخية التي مهدت لظهور

الرواية الجديدة في فرنسا ، بدء من الحركة الروائية في العالم المتقدم بشكل عام وقوفا عند تاثيرات كونراد وكافكا وجويس وفولكنر ، فاذا كان تيار الوعي الذي يمكن ان نتقرى بداياته لدى هنري جيمس في روايته السفير هو المؤثر الاول على حركة الرواية الجديدة فان التيار النفسي الذي مثله بروست وبلغ به ذروة جديدة في روايته (البحث عن الزمن الضائع) هــو المؤثر الثاني .

اما المؤثر الثالث الكبير ـ وربما المباشر ـ يقول الكاتب ـ هــو التيار الوجودي فالاستسلام للاشياء يؤدي الى الشعور بالذات في نظر كل من سارتر وغرييه وكامو ، ففي / غريب / كامو مثلا يقــوم ميرسول البطل بارتكاب جريمة قتل تحت تاثير الموضوعات الخارجية يقــول ايضا : ان الرواية الجديدة ومن قبلها سارتر والخط الوجودى لم تهتم بالاشياء الخارجية لذاتها بل لانها تخبيء بعــدا داخليا مكنونا ثم يتوقف الكاتب عند اهم آراء روب غرييه في الوجوديين وهي آراء نجدها في كتابه المترجم الى اللغة العربية [نحو رواية جديدة] وفي بعض المقالات ، ايضا . ويرى ان الفرق الجوهري بين الرواية التقليدية والجديدة هــو ان الاولى راحت تبحث عن الانسان في الانسان ، اما الثانية فقد راحت تبحث عنه في الكائنات المادية المحيطة بنا .

اما من حيث ارتباط « الرواية الجديدة » بظرفها الاجتماعي باعتبارها نتاجا لتطور الثقافة الاوروبية يرى الكاتب ان جملة المؤثرات التاريخية قد جعلت من ابطال الروايات الجديدة (منفعلين) فقط وغير فاعلين ، بهذا كانت الرواية الجديدة تصدق الواقع وتعكســه بامانة ، فالانسان في المجتمع الغربي اصبح بفعل تلك المؤثرات نفسها عاطلا عن الفاعلية في التاريخ ومنفيا في قوقعته الذاتية .

وبانتقاله الى (فنية) الرواية الجديدة يرى أن اكتظاظ هذه الرواية بالتفاصيل وامعانها في الاستطراد هــو خير صانع للتنــويع الفني او لخلق انماط متنوعة لصورة واحدة . ولما كان الشيء هــو البطل الفعلي لهذه الرواية فقد ابطلت عنصر الزمان .. وابطلت معه (الفعل الماضي) ليحل محله المكان والفعل المضــارع الذي اضحى [سيد الساحة النحوية] .

ويعود الكاتب مرة أخرى ليعتبر (غثيان) سارتر هي أول رواية يمكن أن تعد فاتحة عهد روائي جديد في فرنسا ـ وقد سبق وأعلن غرييه عن اعجابه بالغثيان وخصوصا التركيز على الالوان وحاسة اللمس ـ ومن الروايات التي يتوقف عندها الاستاذ يوسف اليوسف كامثلة للرواية الجديدة في فرنسا روايات غرييه الاربع وان كان يعتبر (الغيرة) الصادرة عام ١٩٥٧ نموذجا تتحقق فيه بعض السمات الاكثر اشتراكا بين الروائيين الفرنسيين المحدثين وياخذ (التعديل) لميشيل بوتور الذي لا يقل أهميته في رأيه عن غرييه كقائد لحركة الرواية الجديدة ـ بل اكثر عبقرية منه ـ وياخذ مــن مرحلة الستينــات (كلود سيمون ، فيليب سولير) في روايتيهما (القصر)، و(الحديقة). ومن المجموعة النسائية التي أسهمت في تعزيز حركة الرواية الجديدة يشير الى مارجريت دورا ، ناتالي ساروت ، كريستان روشــفور . وينتهي الكاتب الى استنتاج مسبوق بقناعة فحواها : ان الدرامية لا يمكن صيانتها الا عبر الشخصية المتفاعلة مع مناخها الاجتماعي عبر فعلها فيه وانفعالها به .. لهذا فهــو يتوصل أخيرا الى أن عدد الروايات الجديدة التي يمكن للمرء أن يحترمها هــو قليل جــدا بين هــذا النتاج الغزير .

أن أهمية مقالة الاستاذ يوسف اليوسف تعود بالدرجة الاولى الى كونها مؤلفة ـ لا مترجمة ـ بمعنى أنها . تحتفظ لنفسها في النهاية بحيز خاص ، للتقييم وهي من هذه الناحية تشكل موقفا مضــادا وسليما للموقف ـ الاستهلاكي ـ الذي يقبل الظاهرة ونتائجها بالشكل الذي تصل فيه وان كان لنا ان نسجل ملاحظات قليلة على مقالة الاستاذ يوسف .. فهي أنها لم تلتفت كثيرا للتيارات الفلسفية سواء تلك التي مهدت او جاءت موازية لتيار الرواية الجديدة في فرنسا ، هذه التيارات هي الاخرى مشروطة بظروفها لتاريخي ومستجيبة بشكل او بآخر لنفس المؤثرات التاريخية التي جعلت من انسان الغرب منفعلا لا فاعلا .

الملاحظة الثانية .. ان الاستاذ يوسف رغم (جديته) المعروفة وعمقه في تناول كل الظاهرات التي كتب عنها ، يبالغ احيانا باعطاء نتائج كبيرة ـ وفكرية في غالب الاحيان ـ يتطلب اقتناع القارىء بها مقدمات مسهبة ومطارحات ليست بالقليلة .. كقوله مثلا :

سارتر الذي اقتحمت الرواية الجديدة اثره ـ لا اراه الا علامة لانحطاط الحضارة الاوروبية ولا تضاع الفكر البشري ـ لــم تكن هذه العبارة التي لا تخلو من (قطعية) لتستوقفنا هنا لولا اننا قرانا مــن قبل حكما قاطعا يصدره الكاتب نفسه عن اثر (هيجل) في دراســة له عن الشعر الفلسطيني في أحد اعداد مجلة المعرفة السورية .

● رواية يوليسيز لجيمس جويس تاليف ريتشــارد ايلمان وترجمة فاروق هاشم ، تتناول المقالة تاريخ هذه الرواية . سواء ما يتعلق بالحلم الدائم الذي صاحب طفولة جويس ببطله يوليسينر ،او ظروف كتابة الرواية وردود الافعال المتباينة التي اثارها نشرها في المرة الاولى .. ففي حين يقــول همنجوي : ان يوليسيز كتــاب رائع بحق الجحيم ، ويحدق فولكز بجويس مندهشا وهــو جالس في احــدى المقاهي ولا يجرؤ على مخاطبته .. ويطلب سكوت فيتنر جرالد من جويس السماح له بالقفز من النافذة تعبيرا عن اعجابه بالرواية .. في نفس الوقت يعتبرها د . هـ . لورنس رواية بذيئة ، اما فيرجينيا وولف فتقــول انها وجدتها : وكانها انتشار للدمامل على جسد ماسح الاحذية في فندق كلاريدج » .

ثم تتحدث المقالة عن ظروف نشر الرواية وتخوف الناشرين من حالة القمع التيستتعرض لهاحالما تصدر ـ كموقف ت ـ س اليوت ـ من نشر (استيقاظ فينيغان) في لندن عن دار فيبر آندفيبر رغــم تحمسه الشديد لها واعتبارها عملا عبقريا .

ان هذه المقالة عن رواية يوليسيز تستثير لدى القارىء العربي اسئلة عديدة حــول روايات من هــذا الطراز وغيره .. نشرت في الغرب قبل اكثر من نصف قرن ولم تترجم الى اللغة العربية حتى الان ، في يولسينر كما في (الزمن الضائع) لبروست ، عرف القارىء عشرات المقالات وما يتصل بادق التفاصيل عن هاتين الروايتين لكنه لم يقراهما بعــد بلغته ، بينما تعرفنا هذه المقالة على ترجمات عديدة قدمت للرواية في بلدان كثيرة من العالم وبعد صدورها بوقت قليل فقد ترجمته الى الالمانية عــام ١٩٢٧ وبعدها بعامين ترجمت الى الفرنســية ثم للتشيكية عــام ١٩٣٠ ، وفي اللغــة اليابانية ظهرت الرواية مترجمــة مرتين ـ كلتاهما كانت غير مسموح بها في الثلاثينات ـ

بينما نجــد أن هذه الرواية وغيرها من الروايات التي أثرت تاثيرا بالغا في أشكال الكتابة الحديثة لم تترجم بعد الى العربية ، اكثر من ذلك نجد ان صفحة من يولسينر اذا وردت في كتاب مترجم الى العربية ينقلها المترجم بلغتها الاصل معتذرا عن نقلها .

من المقالات الاخرى التي تقدمها الاداب الاجنبية في عددها الخاص عن الرواية مقالة ليوسف الحلاق عن الرواية السوفيتية . وهــي عرض تاريخي ـ افقي ـ لما صدر من روايات في الاتحاد السوفياتي في الفترة بين ١٩١٧ ـ ١٩٦٥ .

واذا كان يوسف اليوسف في مقالته عن الرواية الفرنسية قــد قــدم لنا اضافة الى المهدات لظهور هذه الرواية عرضا تاريخيا لانماط منها وقدم ايضا تقييمه الخاص لهذه الظاهرة الروائية .. فــان الاستاذ الحلاق اكتفى بان قدم العرض التاريخي للرواية السوفياتية في هذه الفترة فقط

ويقدم محمد أبو خضور عرضا وتلخيصا لكتاب صادر عــام ١٩٦٤ يحوي سبع مقالات نقدية لسبعة نقاد أمريكيين تناولوا فيها أعمال سبعة روائيين امريكيين معاصرين ، والذي كتب مقدمة الكتاب

واشرف على اعداده وساهم فيه بمقالة عن فولكنر هو وليام اوكونور.

وهناك مقالات عن ديستوفسكي وتور جنيف . والكتابة القصصية الجديدة في بريطانيا عام ١٩٢٧ ، والرواية أو وقائع الحياة وديكنز والتراث الشعبي والان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة .

وهذه المقالات ليست عديمة الاهمية أو لا تتضمن نقاطا يمكن مناقشتها في غير ـ هذه العجالة ـ لكننا رأينا أن نتوقف عند مقالات تثير ملاحظات تتعلق بحاجة القارىء الغربي ـ أو عدم حاجته ـ لجوانب ثقافية معينة .

وفي النهاية لابد أن نجيب على سؤال يخرج به القاريء بعد قراءة هذا العدد من المجلة ـ أو نفترض ذلك ـ هو هل كان من الضروري أن يخصص عدد خاص من مجلة كالاداب الاجنبية لمجموعة مقالات كان يمكن لها ان تصدر في كتاب كعشرات الكتب المترجمة » .

ان بعض المقالات « المكررة » تتولى الاجابة وتقول نعم .

وبعضها جاء جديدا وعارضا ومفسرا في ذات الوقت وهو الذي اكسب هذا العدد قيمته ..

واخيرا تحية للاداب الاجنبية على هذا المجهود الكبير .

خيري منصور

ـ الاوجه الثلاثة لامرأة ـ

يتجاوز كتاب « مدلين شبسل اطار الترجمة الذاتية اذ انه محاولة تحصر علاقة الكائن الزائل بالكتابة . وهو اثر كاتبة اخلاقية تحلل علاقاتها مع الاخرين وهو رواية ، رواية نموذجية لامرأة بل لكل امرأة تحاول أن تمسك حركة الحياة ، ولان تضمن التأليف ثلاثة اجنحة منها تنبثق الكتابة اثر أزمة وفترة اساسية من حياة المؤلفة فقد يتعلق الامر رغم ذلك بنفس المرأة .

امرأة تختلف بطبيعتها عن الرجال : هذا الاختلاف تتعلمه وتعلمه وتقبله (اذ لاطائل من رفضه ولايقصد هنا أن تصبح المرأة الرجل او ان تعوضه لكن ان تقيم معه علاقة حقيقية) . والنص الاول لسنة ١٩٥٣ صيحة وانبثاق واكتشاف الوجد والقوى العذراء غير المستخدمة والقوية جدا للغلاف الانساني (خلقت لاتقبل شيئا غير متوقع ومهولا لاتأمله بعينين زائغتين) .

الاصل من سوء التفاهم

ويظهر في الحال التناقض الذي هو وراء سوء تفاهم كثير بين الجنسين فلا تستطيع المؤلفة أن تفهم كيف ينبغي ان يكون الجنس النسائي باعثا الاطمئنان ومنظما ومتحولا الى بركة اليقين والتقدم المضبوط والى تمثيل صورة الامن والموهبة والعدول والرضى لماذا اذن ؟ بما أنها تحس نفسها كائنا مجروحا وحرا تجاه هذا الاحساس بالالم الذي هو مسلك الحقيقة ؟ « لااريد ان اقود كائنا لكن ان أكون عينا لروحه » فصفحات الحاضر هذه قوية : يبقى الحاضر في الحاضر لكن ماسيكون أحد النجاحات النادرة لهذا الكتاب ان يبرز لنا من خلال المراحل أن المرأة الاولى ـ امرأة المنفى ـ هي التي تتكلم دوما مهما يكن . «لا نمتلك الحقيقة بل نعيشها » فالتناقض هنا معاني وليس محاصر بين حقيقة الكائن المتحرك دوما وبين الحنين الى حقائق لازمنية ومطلقة ...

ومن بعض الصفات التي هي تدفق معبر عن صيحة حب اصم هذه الصيحة وحدها واقعية ولا تقود الى شيء) ووجها لوجه مع المعاناة الشبيهه بالتدريب ولكنها أيضا واجبة التجاوز والاستبطان : اذ « لانجد الاخرين الا في باطن النفس »

والجناح الثاني لهذه الصورة ـ كيف نفعل . ؟ هو زمن التفكير والرجوع الى الذكريات رفقة الرسم الرقيق من صنف الحنين الى عالم « ما قبل الجنس » اين تنجذب النساء خاصة : الام المبتكرة لنماذج من الخياطة والاخت والعجائز المدعوات الى حفلة الشاي ....

« كيف نصنع ؟ » تحليل قيم لمراهقة فزعة (حتما انطوائية ونرجسية) فقدت والدها وتحس البنت الصغرى أنها مطاردة وملاحقة ومجروحة وفريسة لضعف الجسد والدموع مع الاحساس بثقة تنغرس في روح الكلمات .

وأخيرا الجناح الثالث « ستة أيام من التغيب » اعنف من « زمن التفكير » اذ يلزم وان كرهت المؤلفة استخلاص بعض النتائج .

أثبتت الاكتشافات المرة للمنفى وهذا ندركه شبيها بهذه الثقة الغريبة التي توجد عند الرجال نتيجة سموهم على ميدان العذاب (رغم ان المنزلة الانسانية لاتخضع للتجربة اذ لا تشبه اكتشافنالبناية. فالفاقة والضيق والكآبة والتعذيب واليأس حالات نتمكن من استبصارها وادراكها عن طريق المعاناة فحسب) . ولا تأتي رغم ذلك اية مرارة هنا لتغير الشخص وعملية الكتابة ـ بعيدة عنتنظيم عقيم للحسابات ـ هي رجوع الى الينابيع .لم يتغير الفرد انما عملية الكتابة غيرت الحياة .

تذكرنا مدلين شبسال « ان الامل مغامرة عسيرة واعسر من الانحراف (« أعني بذلك ان نوعا من الفرح أقوى من كل ما نتصور من حزن شديد ») وأن الحياء والصمت ـ اللذان وحدهما يحفظان بعض الاشياء بكرا ـ يرسمان الطريق الاصدق لكائن يطلب اكتشاف الاخرين واكتشاف ذاته .

ترجمة : رضا الكشو

« زهرة باراسيلز »

في ورشته المؤلفة من الحجرتين اللتين تقعان في الطابق الارض ، طلب باراسيلز من ربه ، أن يبعث اليه بتلميذ . في المدفأة نار ضعيفة تلقى ظلالها غير المنتظمة على الاشياء . ان ينهض لاشعال . الضوء الحديدي ، سيتطلب ذلك منه جهدا كبيرا . نسي باراسيلز ، الشارد الذهن بسبب التعب ، ترديد صلاته . كان الليل قد خيم على الاتانور والانابيق المغبرة حين طرق احدهم الباب . نهض

باراسيلز ، نصف نائم ، ارتقى السلم الحلزوني القصير وفتح احد مصراعي الباب . دخل مجهول الحجرة . هو الاخر يبدو متعبا . اشار باراسيلز الى احد المقاعد : جلس الشخص المجهول واخذ ينتظر. لم يتبادلا في البداية اية كلمة وكان الاستاذ هو الاول في التحدث :

ـ انني اذكر الوجوه الغربية والشرقية ـ قال ذلك بشيء من التضخيم ـ الا انني لا اذكر وجهك . من انت وماذا تريد مني ؟

اجاب الاخر :

ـ لا اهمية لذكر اسمي . لقد سرت ثلاثة أيام وثلاث ليال لكي اصل الى هنا .. اريد ان اكون تلميذك . لقد اتيتك بكل ما املك .

اخرج حقيبة وافرغ محتوياتها على الطاولة انزلق منها سيل من القطع الذهبية كان على باراسيلز ان يدير ظهره له لكي يشمل الضوء وحين استدار اليه لاحظ وجود زهرة في يده اليسرى . لقد اقلقته الزهرة .

انحنى باراسيلز ، دعك اطراف اصابعه وقال .

ـ تعتقد انني قادر على تحضير الحجر الذي يحول العناصر الى ذهب . ولكنني لا ابحث عن الذهب . اذا كان يهمك فلن تصبح تلميذي ابدا .

ـ لايهمني الذهب اجاب الاخر . قطع النقود هذه ليست سوى دليل على رغبتي في التعلم . اريد ان تعلمني « العمل الاكبر » . اريد ان اسير معك في الطريق التي تؤدي الى الحجر .

قال باراسيلز ببطء :

ـ الطريق.. هو الحجر . الحجر ..هو نقطةالانطلاق اذا كنت لا تفهم ذلك فانك لم تبدأ الفهم بعد . لان الهدف يكمن في كل خطوة من خطواتك . كان الاخر ينظر اليه بحذر . قال بصوت متميز :

ـ ولكن .. هل هناك هدف ؟

احذ باراسيلز يضحـك .

ـ منتقدي الذي لايعوزهم الغباء ، يدعون العكس ويتهمونني بالدجل . انني لا اعطيهم الحق في ذلك رغم انه من غير المستحيل ان يكون ذلك وهما ما اعرفه هو ان الطريق موجود .

حل صمت بين الرجلين حتى قال الاخر :

ـ انني على استعداد للسير فيه معك وان اضطررنا الى السفر لمدة طويلة . دعني اجتاز الصحراء .. دعني .. لن افعل سوى ان ارى الارض الموعودة عن بعد .. حتى لو منعتني النجوم عن الوصول . ولكن .. قبل ان نبدأ الرحلة .. اريد دليلا .

ـ متى ؟ .. سأل باراسيلز بشيء من القلق .

ـ حالا . اجاب التلميذ وهو يظهر تصميما مفاجئا .

كانا قد بدأ الحديث بالاسبانية والان اخذا في التحدث بالالمانية .

رفع الشاب الزهرة في الهواء وقال :

ـ يؤكد الناس ان في استطاعتك احراق زهرة وبعثها من رمادها من جديد بفضل فنك وصناعتك . دعني اشهد اذن هذه الاعجوبة . هذا هو ما اطلبه منك وبعدها أهبك حياتي .

ـ انك سريع التصديق . ما اطلبه منك هو الايمان والح الاخر :

ـ بل لانني بالتحديد لست سريع التصديق ، اريد ان ارى بعيني هاتين افناء زهرة وبعثها .

كان باراسيلز قد تناول الزهرة خلال الحديث واخذ يعبث بها ثم قال :

ـ انك سريع التصديق . تقول ان في استطاعتي تحطيمها ؟

ـ لا احد قادر على تحطيمها .. !

ـ انت مخطىء . هل تعتقد ان في استطاعة احد ان يحكم بالصدفة على شيء بالعدم ؟ هل تعتقد ان آدم الاول استطاع وهو في الجنة ان يحطم وردة واحدة أو ذرة عشب ؟

ـ لسنا في الجنة ، قال الشاب بعناد ، هنا تحت القمر كل شيء مصيره الموت .

كان باراسيلز قد نهض .

ـ اين نحن الان اذن ؟ هل تعتقد ان في استطاعة القدرة الالهية ان تخلق مكانا لايكون الجنة ؟ هل تعتقد ان السقوط هو شيء اخر غير الجهل باننا في الجنة .

ـ يمكن لزهرة ان تحترق . قال التلميذ بتحـد .

ـ مانزال بقية نار في المدفأة .اذا رميت زهرة بين الجمرات ستعتقد ان اللهب افناها وان الرماد هو الحقيقي . ولكنني اقول لك ان الزهرة خالدة وان التاثيرات الخارجية لا تغير منها غير مظهرها . يكفيني ان اردد كلمة واحدة لكي تراها من جديد .

ـ كلمة ...؟ قال التلميذ بدهشة ـ الا تانور مطفأ والانابيق يكسوها الغبار .. ماذا ستفعل لكي تحييها ؟

نظر اليه باراسيلز بحزن :

ـ الاتانور مطفأ والانابيق يكسوها الغبار . خلال النهار الطويل استخدم ادوات اخرى .

ـ لا أجرؤ على سؤالك ايها .. قال الاخر بخبث وتواضع .

ـ اتحدث عن تلك التي استخدمتها القدرة الالهية في خلق السماء والارض والتي حجبتها عنا الخطيئة الاولى قال التلميذ ببرود :

ـ انني أسألك بتواضع ان تريني عملية اختفاء وظهور الزهرة . لايهمني ان تفعل ذلك عن طريق الكلمة او الانبيق .

فكر باراسيلز ... وفي النهاية قال :

ـ لو فعلت ذلك لقلت بان الامر لايعدو ان يكون ظاهر فرض بسحر العين . المعجزة لن تهبك الايمان الذي تبحث عنه . اترك الزهرة اذن .

الشاب ينظر اليه في شك وفي حذر . رفع الاستاذ صوته وقال :

ـ ثم من تكون لكي تدخل هكذا منزل استاذ وتطالبه بمعجزة ؟ ماذا فعلت لكي تستحق هدية كهذه ؟

أجاب الاخر مضطربا :

ـ اعرف جيدا بانني لم افعل شيئا . انني اسألك باسم كل السنوات التي درست خلالها في ظلك ان تدعني ارى الرماد ثم الزهرة . لا اسألك شيئا اخر ... انني اومن بشهادة عيني .

فجأة ... تناول الزهرة القرمزية التي كان باراسيلز قد تركها مرمية على المنضدة وقذف بها وسط اللهب المشتعل تغير لون الزهرة ولم يتبق منها بعد قليل غير شيء من الرماد . وانتظر خلال لحظة بلا نهاية الاستماع الى الكلمات ورؤية المعجزة ظل باراسيلز جامدا في مكانه ثم قال ببساطة غريبة :

ـ جميع اطباء وصيادلة «بال» يؤكدون بانني مشعوذ . وبما كانوا على صواب . هناك يرقد الرماد الذي كان زهرة . ولن يكون كذلك بعد الان .

احس الشاب بخجل . لقد كان باراسيلز دجالا او مدعيا ، وهو المتطفل ، فتح عليه الباب واجبره على الاعتراف بان قوته السحرية الشهيرة ليست سوى زيف .

ركع الشاب على ركبتيه وقال :

ـ انني لا استحق المغفرة . لم اقتنع بان السيد يحتاج الى مؤمنين . دعني انظر الى الرماد من جديد . سأعودحين سأكون اكثر قوة ، وحينها سأصبح تلميذك ... وفي نهاية الدرب سأرى الزهرة .

كان يتحدث بعاطفة حقيقية الا انها لم تكن غير شفقة منـه على الاستاذ العجوز ، الوقور جدا ، المعتدى عليه جدا ، المعتبر جدا والذي أصبح أجوف جدا . من هو ؟ جوهانس غريزباخ لكي يكتشف بيد مدنسة ان وراء القناع لايختبىء احد ؟

ان يترك القطع الذهبية قد يعني صدقة ولذا فقد اعـادها الى الحقيبة وهو يهم بالانصراف . شيعه باراسيلز حتى اسفل السلم وقال له بانه سيكون دائما موضع ترحيب متى ماعاد . الاثنان كانا يعرفان بانهما لن يلتقيا ابدا .

بقي باراسيلز وحيدا . قبل ان يطفىء المصباح ويجلس في المقعد المنهرىء ، قلب قبضة من الرماد في كفه المقمرة وتمتم بكلمة بصوت منخفض . وفي لحظة ... عادت الزهرة .

للكاتب الكولومبي الاعمى : بورغش

ترجمة : ميسون ابو الحب

هامش

---

(١) الاتانور : كلمة لم اتوصل الى معرفة معناها رغم بحثي في كل القواميس الفرنسية والالمانية والانكليزية اعتقد انها تعني اداة يستخدمها الساحر وربما كانت الكرة البلورية .

في الادب العالمي المعاصر

يوجين اونسكووفن اثارة الضوضاء !

ـ ١ ـ

ان الجميع ـ وفي كل سن ـ قابلون للحب وللفن . هذه حقيقة قديمة اكدها ـ مؤخرا ـ الاديب المسرحي الفرنسي يوجين اونسكو ، الشهير بكونه احد اعمدة المسرح العالمي الحديث .

ففي عامه السبعين دشن منطلقين جديدين بالنسبة له فنشر رواية من تاليفه ـ واخرج فلما سينمائيا أيضا .

لقد أثارت هاتان البدايتـان عاصفة من النقـاش في الصحافة الادبية الفرنسية . واكد عدد كبير من النقاد ان اولى محاولات استاذ مسرح «اللامعقول » في منطلق الرواية ـ ماهي الانتاج لنشاطه الادبي الدائب . وعلى حد قول برتران بورو ـ ديبليتش ـ معلق جريدة « الموند » الادبي ـ فان اونسكو جدير بعلامة الرواية الاولى ، ذلك ان هذا النص لايختلف ـ كثيرا ، عن مسرحيات او نسكو . اما موريس شافارديس ، ناقد المجلة الكاثوليكية الاسبوعية « تيمونياج كريتيان » ـ فانه يؤكد ـ على الضد من معلق «الموند» الادبي ـ ان « الوحيد » ـ وهو عنوان الرواية ـ لاتضيف جديدا في فن اونسكو . وفي مقابل ذلك كله ، يعلن الناشر ـ على غلاف الكتاب ، بشيء من الزهو ، ان هذه الرواية انما هي « الوصية الروحية » لاونسكو .

واذا ماكانت رواية « الوحيد » هي الوصية الروحية ، ففلـم «الوحل » يرسم صورة الموصي ـ فبطله الوحيد وممثله الوحيد هو أونسكو نفسه ... وقد كتب الناقد السينمائي لمجلة « نوفيـل أوبسرفاتور » الاسبوعية ، بمان لوي بوري ، عن هذا الفلم ، فأكد ساخرا ـ ان أونسكو انما هو مهرج مثالي مفعم بالخوف من الحياة ـ أما فلمه فخرافة مزعجة . فطوال الثمانين دقيقة ، التي يستغرقها الفلم ، تمتلىء الشاشة بكل العلامات الحقيقية والتحليلية والخرافية لدالة على انهيار الشخصية الانسانية .

ان أونسكو ـ معبود الثقافة البرجوازية ـ يصور نفسه ، على حد قول هذا الناقد السينمائي ، كنرجس قديم حاقد يدفن نفسه في وحدة تفضي به الى الهـلاك ، حيث انه نرجسي نائم كحائط متـداع يتهافت متحولا الى انسان ضائع في وحـل كوني غريب .

فيا لها من « اليجوريا » غريبة « لحركة الفن المعاصر » ، التي تتقبل كل الاشياء ـ حتى انتحار الفنان وتحطيمه لنفسه ! يالها من سخرية ، ويالها من مفارقة لاذعة : فالنرجس الخرافي الذي نظر الى صورته في الماء قد تحول الى زهرة جميلة ـ اما هذا الذي امتلأ بالغضب والاحتقار للانسان فقد غطس في الوحل !

وكان اونسكو قد اصدر ، منذ خمسة اعوام ـ كتاب « الفتح » الذي حاول فيه ان يعبر عن مفهومه لسيكولوجية الانتاج الفني، فقال حينذاك : « ان الفن ليس عددا من الاجوبة بل هو عدد من الاسئلة وهوليس توضيحا ، بل هو مطالبة بالتوضيح ...» . غير ان صاحب هذا القول ـ الذي بات مشهورا ـ لايواصل طريقه ـ بل يعارضه فوصيته ليست مجرد عدد من الاسئلة ، بل هي مجموعة كاملة من الاجوبة توضح مفهومه الاجتماعي والفلسفي ، مثلما تلقي الضوء على الجوهر الايديولوجي لفنه ، ومجمل ابداعه الادبي .

ـ ٢ ـ

يعلق ناقد جريدة « كانزن ليترر » ـ الفرنسية ـ جاك سوشير ـ على رواية « الوحيد » قائلا ، انها عظة او موعظة بالرفض ، وبتلك الامال المحبطة او التي لانقرها . ونضيف نحن قائلين ـ ان اونسكو قد كتب هذه الموعظة الميتافيزيقية ـ محاولا (!) اثبات لاجدوى الحياة ـ وضعف الانسان الكامل امام الحياة ، ذلك ان روايتـه « الوحيد » تنضح بالتشاؤم المطلق الشامل .

ان بطل الرواية ـ الذي لم يتكرم او نسكو عليه باسم (!) ـ انما هو شخص صغير ضائع في محيط ضخم لا يفهم اطلاقا «عالم الاستهلاك» فهو لا يعدو ان يكون بندولا يتذبذب بين المال وفقدان الامل . « انا ممثل اي انسان اخر في عصرنا هذا متشائم وفاقد الامل ومتعب ، واتعب الاخرين ايضا ـ أعيش دون هـدف ، اعمل أقـل ما يمكن واعمل فقط لانه ليس ثمة طريق اخر . احب الطعام الجيد الى حدما ـ أتناول الكحول قليلا ـ وأجد ان طعاما وشرابا جيدين امران ضروريان للهرب من الانهاك والاحزان» . ذلكم هو اعتراف هذا الانسان ذي الثلاثين عاما ، الذي يحس انه وحيد في هذا الكوكب ـ ويستشعر خوفا رهيبا من الحياة والصداقة والحب ، اي ان بطل أونسكو ماهو الا شخص دون مميزات ودون مشاعر ـ فهو يقول : « سالت نفسي ـ دون فائدة ، كثيرا ، ونظرت في داخلي طويلا ـ لكنني لم اجد أي شعور حقيقي عميق فيها » .

ويعمل بطل الرواية في شركة صغيرة ـ ويقوم بعمله فقط كيلا يطرد منه ـ ويعيش في غرفة صغيرة مفروشة ـ وينفق كل وقت فراغه في الشراب ـ ويمضي أيام الاحد الى السينما ليرى أفلاما يطارد فيها الناس بعضهم بعضا ويتشاجرون مثيرين ضـجة هائلة ثـم يجهز بعضهم على بعض بالمسدسات .

وهكذا ـ فان موعظة اونسكو تقدم صورة لانسان فارغ الروح ـ تتركز كل مبادئه في الحياة ـ في المقولة التي تقول :« أنا رب نفسي» ـ « وليدعوني في حالي » ـ « ليتركوني وشاني » ! واذا كان لهذا الامر من دلالة ـ فدلالته هي ان أونسكو ـ معاصرنا في الربع الاخير من القرن العشرين ، يصدر الفردية والتشاؤم والانانية والاغتراب المصنوع ـ في مثل روايته « الوحيد » .

فكل البشر بالنسبة للبطـل غرباء كل لو كانوا قد قدموا من المريخ ـ و « أصواتهم لغة غريبة » . أما هو فلا يجد في نفسه سوى مشاهد يتطلع الى مسرحية ، بينما ممثلوها وأبطالها يعيشون

في الصالة ـ ولا يرتبط هذا الفرد بالمجتمع الا بالسرور المتشفي يقرأ تنشره الجرائد من جرائم وكوارث ! ويصور اونيسكو «فيلسوفا هاويا» يعتقد ان الحياة « ماهي الا تخيل مائع » ، وان الوقت « ماهو الا تاجر العدم » . وتنتشر الخرائب في حنايا روح البطل الرمادية القاتمة ، فهو حتى لايريد ان تكون له اية رغبات اللهم ماعدا ان يفقد قدرته على التفكير ، فيما هو خائف من الموت ، الى حد الصرع. وهذه «الروح المريضة » عاجزة عن فهم العالم وتقييمه ، واشد مانخشاه هو التغيير .

بل حتى حينما تهبط عليه السعادة بشكل ارث من احد اعمامه الامريكيين ، ويحصل اخيرا على ثروة ، فهو يسكن في احدى ضواحي باريس ـ وينغلق على نفسه في مثلث حياته البرجوازي الصغير ـ شقته ، والمقهى ـ والمطعم ـ ، ويطلق لنفسه العنان في تامل لانهاية له في الازهار التي تغطي جدران غرفة نومه ،وكما لوكان الشلل الروحي قد اصاب بطل الرواية واستحوذ عليه ـ فهو يعزل نفسه عن الحياة ـ متحـــولا الى ناســك خائــف ـ تطارده تخيـلاتِ خرافية عن « نهاية العالم » !

ولاريب ان الناقد الفرنسي شغارديس كانت لديه كل الاسباب والاعتبارات ليقول ان بطل اونسكو لايعدو ان يكون «حشرة مفكرة» ضغط عليها وجودها الذاتي وحاصرها ، ويريد اونسكو ان يعلـن ان هذه « الحشرة المفكرة » انما هي رمز مطلق للانسان، وان مفهومه الغريب اللامعقول انما هو اساس واصل الوجود .

ـ ٣ ـ

يكرر اونسكو فكرة « نظافة » الفن المطلقة ، فيؤكد في كتابه « الفتح » : ان «الشاعر غير مرتبط بالمجتمع ، فالارتباط يعطله يمنعه من الانفتاح » . ومن وجهة نظر اونسكو فان الادب لا ينبغي له ـ بل لايستطيع حتى ان اراد ـ ان يقوم باي دور في المجتمع ، بل ان الامر يصل باونسكو حد ان يعلن احتقاره للكتاب الذين يعترفون بدور الادب الاجتماعي ويسميهم « تحت السياسيين» .

بيد ان بوارو ديلبيش ـ الناقد الفرنسي المعروف ـ قد اشار ـ بوضوح الى « ان انعدام التسييس عند اونسكو ليس بريئا كما يبدو » . فان رفض اونسكو انما هو نمط مريع لنفي الثورة ورفض التقدم والايديولوجيات التقدمية . فلماذا تناضل ونحاول تغيير الحياة اذا كانت النتيجة ـ في كل الاحوال ـ هي الموت ـ دون ان نعرف سر الكون ؟ ان اونسكو يثير التشاؤم ، مؤكدا ان الشر امر لاحد له ولانهاية ـ وان العالم سيظل ابدا « حديقة حيوانات تجد فيها الحيوانات شيئا من الحرية » . ولن يكون ثمة أمل في الانتصار على الخوف من الموت والوحدة والمرض والحنين . ومثل هـــذه الميتافيزاقيات ستقضي ـ تبعا لرأي صاحب رواية « الوحيد » ـ على أية رغبة انسانية في الحرية .

ان اونسكو يتمسك بنظرية باتت اليوم « مودة » في المجتمـع البرجوازي ، وتقول بانعدام الايديولوجية . وطبقا لرايه ، فلا يوجد في عالم رأس المال استغلال ، ولايوجد افراد يعانون منه ـ طبعا ـ وليس ثمة أبطال وجبناء ـ ولا شرفاء وانذال .ثمة فقط أناس تعتصرهم لا معقولية الحياة ، وحشية التاريخ ـ والجهل الذاتي !

وينبري اونسكو ليكرر بعض أقوال احد رسل الانجيل ، فيقول ان أهم كل شيء ـ هو الخضوع ـ وترويض النفسي !

ومنذ آمد طويل ، حقا ـ تستثمر أشد قوى الغرب رجعية ومحافظة ـ فن اونسكو في أغراضها ـ خير استثمار .ونشير ـ هنا ـ الى التقرير الذي بعث به اونسكو ، في العام الماضي ، الى المؤتمر الاول للدفاع عن الثقافة ، الذي انعقد في ايطاليا ـ تحت شعار «المثقفون من اجل الحرية » . وطبقا لوثائق المؤتمر ـ فان اونسكو قد اكد الضرورة الفورية لاستنباط افكار جديدة لانتزاع الشباب من السقوط في اسر التشيؤ والايديولوجيات السياسية ، وكذلـك لتحرير الثقافة من السياسة ، واعلاء شاو الروح . واكد ايضا ان الثقافة الان في خطر » !

وهكذا ، فان استاذ مسرح اللامعقول يهدد البشرية « بكارثـة كونية » ، ولايجد مخرجا ، ايما مخرج ، من مــــازق الحضارة البرجوازية ـ فيقول : « لا يرضينا اي مجتمع ، فكلهم اما يمينيون او يساريون » !

ـ ٤ ـ

حسنا ـ ماذا يريد اونسكو ان يقدم لايقاف ضغط التاريخ ولانقاذ البشرية التي فقدت ثقتها في اثمن شيء ؟

يقول بطل الرواية « ليتركوني وشاني ! » ولكن مثل هـــذا « المخرج » لايمثل مخرجا ! فهل اذا ترك بطل الرواية « وشانه » ستحل مشاكله ـ حقا ؟

ان هذا العقيدة ـ مضافا اليها توابل من الغيبيات الجاهزة ، تتحول عند المؤلف الى ترس يحميه من كل شيء ، غير ان احلام اونسكو الغيبية لاتعدو ان تكون محاولة ، ليست بالجديدة ، ولا بالمجدية ، لاخراج الفن الحديث من المازق الذي وصل اليه ، فالرفض الشامل (دونما هدف) ، والكراهية المطلقة للعقل والتاريخ ، تحول الفن البرجوازي الغربي اللبرالي «والعصراني» اللا افق له ... وصفات اونسكو الخرافية والغيبية الى فقاعات جوفاء .

لقد كتب اونسكو في احدى مقالاته المبكرة ـ تحت عنوان « لا » ـ يقول فيه :

« ان مهمتي واحدة وهي اثارة الضوضاء » .

ولعل هذا الاعتراف مميز ـ بالنسبة لاونسكو ـ فالافكار التي يوحي بها اونسكو للفن المستحدث ماهي الا اعادة لمبادىء فلسفة وجماليات عصر الديكاونس « الفن للفن » ، وهذه مخاضة ردمها الفن العالمي المعاصر ، منذ أمد بعيــد .

فما هو الغرض « وماهي الفائدة » من اثارتها مرة اخرى ، وبهذا الشكل «الحديث» (!) ياترى ؟

ان الغرض من اثارة مثل هذه الافكار «واضح جلي» ،اما الفائدة فمشكوك فيها ، بالنسبة لجمهرة القراء ـ وجمهرة المشـــاهدين والمستمعين، وباختصار ـ بالنسبة لجماهير الناس عموما . ودون شك ، ثمة «فائدة» ، و «فائدة» كبيرة من اثارة مثل هذه الافكار على يد اونسكو ـ وبقلمه ـ واخراجه ، وبايدي واقلام اخرين ايضا ولكنها ليست فائدة الناس ، قطعا ، انها فائدة البرجوازية ، فائدة المجتمع الرأسمالي واحتكاراته ، التي تقف ، بكل جبـروتها المالي ـ وأخطبوطيتها الاقتصـادية وتسلطها القانوني والاداري ، والاعلامي أيضا ، وراءها ووراء استثمارها » و « توظيفها » !

هل كان اونسكو مخلصا في دعوته الى الفردية في الربع الاخير من القرن العشرين)

هل كان اونسكو أمينا لنفسه وفنه ، على الاقل ؟

وهل أفاد اونسكو ، وهو المسرحي اللامع ،من مثل هذه الافكار المستثمرة لصالح البرجوازية في الغرب وفي كل مكان ؟

ان الجواب عن مثل هذه الاسئلة ليس واحدا . فبالنسبة لمدى أخلاص اونسكو في دعوته الى الفردية والتشاؤم ، وفي « وصيته الروحية »هذه ـ لانستطيع ان نجيب بالايجاب . فانه هو نفسه يعرف ان الفردية امر قد ولى زمانه ، وان « الفن للفن » و « البرج العاج » امران باتا حتى مضحكين في مثل عصرنا هذا ، عصر الجماهير والاشتراكية والثورات المتاججة في كل مكان ...

غير ان او نسكو كان « مخلصا ، حقا ، ومنسجما » مع نفسه وامينا « لفنه في عمليه الاخيرين ، موضوع البحث (رواية « الوحيد » وفلمه «الوحل») . فان المتابع لن يحتاج الى صبر طويل ، ولا دراية خارقة ، ليضع يده على حلقة الوصل بين هذين العملين وكل أعمال اونسكو السابقة . أنها سلسلة متلاحقة ، متلاحمة حقا ، والنهاية هنا ـ ان كانت ثمة نهاية ـ «منطقية »جدا !

اما مدى افادة اونسكو من امثال الاعمال ، فامر مشكوك فيه ، بالتاكيد . ان مجد اونسكو لا يبنى بمثل هـذه الاعمال ، فهي لم تات بجديد بالنسبة الى الفن الغربي المعاصر ، فن «العصرانية » ـ المودرنزم ـ وفن التشاؤم والانغلاق والهروب من الاخرين واحتقارهم واحتقار الحضارة البشرية وبسطاء الناس وشرفائهم .

ولعل الجديد الذي اتى به عملا اونسكو ـ موضوع النقاش ـ هو استحداث نغمة جديدة في الضوضاء التي يواليها « فنانو» الغرب البرجوازي منذ اواخر القرن التاسع عشر ، حتى الان . ولكن حتى هذه «النغمة» تضيع في زحمة هذه الضوضاء التي يفخر «اونسكو باثارتها ـ بل يجعلها في مستوى مهمته ورسالته الفنية !

ان الشيء الاساس الذي نستطيع ان نخرج به ختاما ، ـ في حملة ماخرجنا ونخرج به من استنتاجات ـ هو الاسف (لا أكثر) على قدرات اونسكو التقنية المسرحية والروائية وهي تضيع في ضباب

بقلم ـ ل . توكاريف
ترجمة ـ د . جليل كمال الدين

متابعات

في الصحافة الاوربية

يوسف عبد المسيح ثروة

عالم الصلات المبتورة

□ جون ميلورز

قراءة الروايات والقصص القصيرة التي اصدرها فرانك توهي ، توحي لنا كان احدنا قد انتهز فرصة عطلة ما ، ليكون بمعية دليل فطن ، ذي طبيعة ساخرة مريرة ، يعرف مستوطنات المغتربين ، كما يعرف الشعوب المتوطنة في بلدانها ، ومع حسن نيته ، وسماحته ، اللتين تظهران على قسمات وجهه ، لاول مرة ، فانه سرعان ما ينحدر وبشكل حتمي الى الشك وسوء التفاهم . أن سفرات توهي بدأت منذ عشرين عاماً ، انطلاقاً من امريكا الجنوبية ، ومن هناك سافر الى بولندا في الستينات ، ثم ما برحت جولاته ان امتدت الى اليابان ، هذا فضلا عن سفرات مستعجلة الى امريكا الشمالية او باريس او اقاصي انكلترا ، بما فيها من اماكن غريبة حيث الشبان يرتدون ملابسهم الخاصة بعد تسريحهم من الجيش ، فما يشغلهم شاغل غير الانغماس في الشراب ، بانواعه المرة والحادة والمعتدلة ، ولاسيما الشراب الجزائري القاني الحمرة .

ان وجهة نظر توهي في الحياة ، سبق لها ان تكاملت شكلا ومحتوى ، في روايته الاولى (اللعبة الحيوانية) ـ ١٩٥٧ ـ ففي ذلك الكتاب ، نجده في الواقع ، اكثر ما يكون مرارة ، واشد ما يكون تزمتاً ، في آرائه التي تذهب الى انه ، من غير الممكن ان تتوطد العلاقات والصلات بين الشعوب المختلفة في اصولها العرقية ، فاذا كنت انكليزياً خارج بلدك ، فانك (تعزل وتهجر وتبعد) عن المجتمع الذي حللت في وسطه ، حتى بدون موقف ، مهما يكن ، يمكن الاستناد اليه . هذا هو الوضع الدائمي ، غير المعترف به الذي يعيش فيه كل من يقطن خارج بلده بصورة مستمرة ، و (في النهاية ينتهي بك المطاف الى فراغ اخلاقي تام .) ، يبدو ان توهي يؤمن بانه كلما حاول المرء التقرب من شخص ما ذي ثقافة مختلفة الاختلاف كله ، في خلفيتها ، يصبح أخفاقه اشد وقعا وتاثيرا وتضرره أشد فداحة . ان الكاتب يحاول البرهنة على هذه المقولة بالزواج المشئوم الذي عقد بين رجل انكليزي وامرأة من افريقيا الجنوبية : (لقد تزوجا وكل منهما من بلد مختلف ، والآن لم يعد امامهما الا المشاركة في الوحشية الاساسية التي تلازم الوضع الراهن ،) . ومما يذكر ان من افضل قصصه قصة تتحدث بدورها عن الفجوة الثقافية بين زوج وزوجته ، اما عنوان المجموعة التي تضم هذه القصة فهو (الاميرال والراهبات) ـ ١٩٦٢ ـ ان الكاتب هنا يخطىء الهدف ، اذ يستخلص الزوجة من طبقة انكليزية ذات شان ، (تخرج رأساً من الدير الى عالم البشر الغريب .) (انها

ان الجواب عن مثل هذه الاسئلة ليس واحدا . فبالنسبة لمدى أخلاص اونسكو في دعوته الى الفردية والتشاؤم ، وفي « وصيته الروحية »هذه ـ لانستطيع ان نجيب بالايجاب . فانه هو نفسه يعرف ان الفردية امر قد ولى زمانه ، وان « الفن للفن » و « البرج العاج » امران باتا حتى مضحكين في مثل عصرنا هذا ، عصر الجماهير والاشتراكية والثورات المتاججة في كل مكان ...

غير ان او نسكو كان « مخلصا ، حقا ، ومنسجما » مع نفسه وامينا « لفنه في عمليه الاخيرين ، موضوع البحث (رواية « الوحيد » وفلمه «الوحل») . فان المتابع لن يحتاج الى صبر طويل ، ولا دراية خارقة ، ليضع يده على حلقة الوصل بين هذين العملين وكل أعمال اونسكو السابقة . أنها سلسلة متلاحقة ، متلاحمة حقا ، والنهاية هنا ـ ان كانت ثمة نهاية ـ «منطقية »جدا !

اما مدى افادة اونسكو من امثال الاعمال ، فامر مشكوك فيه ، بالتاكيد . ان مجد اونسكو لا يبنى بمثل هـذه الاعمال- ، فهي لم تات بجديد بالنسبة الى الفن الغربي المعاصر ، فن «العصرانية » ـ المودرنزم ـ وفن التشاؤم والانغلاق والهروب من الاخرين واحتقارهم واحتقار الحضارة البشرية وبسطاء الناس وشرفائهم .

ولعل الجديد الذي أتى به عملا اونسكو ـ موضوع النقاش ـ هو استحداث نغمة جديدة في الضوضاء التي يواليها « فنانو» الغرب البرجوازي منذ اواخر القرن التاسع عشر ، حتى الان . ولكن حتى هذه «النغمة» تضيع في زحمة هذه الضوضاء التي يفخر «اونسكو باثارتها ـ بل يجعلها في مستوى مهمته ورسالته الفنية !

ان الشيء الاساس الذي نستطيع ان نخرج به ختاما ، ـ في حملة ماخرجنا ونخرج به من استنتاجات ـ هو الاسف (لا أكثر) على قدرات اونسكو التقنية المسرحية والروائية وهي تضيع في ضباب

بقلم ـ ل . توكاريف
ترجمة ـ د . جليل كمال الدين

متابعات

في الصحافة الاوربية

يوسف عبد المسيح ثروة

عالم الصلات المبتورة

☐ جون ميلورز

قراءة الروايات والقصص القصيرة التي اصدرها فرانك توهي ، توحي لنا كان احدنا قد انتهز فرصة عطلة ما ، ليكون بمعية دليل فطن ، ذي طبيعة ساخرة مريرة ، يعرف مستوطنات المغتربين ، كما يعرف الشعوب المتوطنة في بلدانها ، ومع حسن نيته ، وسماحته ، اللتين تظهران على قسمات وجهه ، لاول مرة ، فانه سرعان ما ينحدر وبشكل حتمي الى الشك وسوء التفاهم . أن سفرات توهي بدأت منذ عشرين عاماً ، انطلاقاً من امريكا الجنوبيـة ، ومن هناك سافر الى بولندا في الستينات ، ثم ما برحت جولاته ان امتدت الى اليابان ، هذا فضلا عن سفرات مستعجلة الى امريكا الشماليـة او باريس او اقاصي انكلترا ، بما فيها من اماكن غريبـة حيث الشبان يرتدون ملابسهم الخاصة بعد تسريحهم من الجيش ، فما يشغلهم شاغل غير الانغماس في الشراب، بانواعه المرة والحادة والمعتدلة، ولاسيما الشراب الجزائري القاني الحمرة .

ان وجهـة نظر توهي في الحياة ، سبق لها ان تكاملت شكلا ومحتوى ، في روايته الاولى (اللعبة الحيوانية) ـ ١٩٥٧ ـ ففي ذلك الكتاب ، نجـده في الواقع ، اكثر ما يكون مرارة ، واشـد ما يكون تزمتاً ، في آرائه التي تذهب الى انه ، من غير الممكن ان تتوطد العلاقات والصلات بين الشعوب المختلفة في اصولها العرقية ، فاذا كنت انكليزياً خارج بلدك ، فانك (تعزل وتهجر وتبعد) عن المجتمع الذي حللت في وسطه ، حتى بدون موقف ، مهما يكن ، يمكن الاستناد اليه . هذا هو الوضع الدائمي ، غير المعترف به الذي يعيش فيه كل مـن يقطن خارج بلده بصورة مسـتمرة ، و (في النهاية ينتهي بك المطاف الى فراغ اخلاقي تام .) ، يبدو ان توهي يؤمن بانه كلما حاول المرء التقرب من شخص ما ذي ثقافة مختلفة الاختلاف كله ، في خلفيتها ، يصبح أخفاقه اشد وقعا وتاثيرا وتضرره أشـد فداحة . ان الكاتب يحاول البرهنة على هذه المقولة بالزواج المشئوم الذي عقد بين رجل انكليزي وامرأة من افريقيا الجنوبية : (لقد تزوجا وكل منهما من بلد مختلف، والآن لم يعد امامهما الا المشاركة في الوحشـية الاساسية التي تلازم الوضع الراهن ،) . ومما يذكر ان من أفضل قصصه قصة تتحدث بدورها عن الفجوة الثقافية بين زوج وزوجته ، اما عنوان المجموعة التي تضـم هذه القصـة فهو (الاميرال والراهبات) ـ ١٩٦٢ ـ ان الكاتب هنا يخطىء الهدف ، اذ يستخلص الزوجة من طبقة انكليزية ذات شان ، (تخرج رأساً من الدير الى عالم البشر الغريب .) (انها

امرأة امدتها تربيتها بملاذات دينية وطبقية حميمة .)

اما الزوج فرجل بولندي وهو (فلاح ريفي ابدي) ، الزوجان يعيشان في اقصى منطقة من امريكا الجنوبية . ومن هنا ، فطبيعي الا يكون زواجهما زواجاً ناجحاً .

في (اللعبة الحيوانية) تبرز صنوف سوء التفاهم بين الاجانب والسكان الاصليين ، بصورة جلية مما يشير الى موقف توهي تجاه الوضع البشري بأسره،ووجهة نظره في هذا الوضع تذهب الى أن الغربة هي الطابع العام الذي يحدد وجود كل منا ، بالمعنى (الفيزيقي)ـ البدني ـ من الكلمة ، كما ان الحياة ليست سوى قسمة حظوظ ، ومن هنا ، جاء عنوان الرواية . ان الرجل المحظوظ ، هو الذي يقوم بدور المشاهد ، لابدور المتورط المسهم في تدوير دولاب الحظ ، ثمة مشهد مهم في هذه الرواية ، يعلق في الذهن طويلا ، مفاده : ان سيلينا ، المرأة المثقفة ، التي تنحدر من اسرة ذات اصل قديم (البلد غير محدد ، غير معين ، الا انه البرازيل بالبداهة) . ذات مرة كانت تسوق سيارتها في طريقها من المدينة الى التلال ، فرأت بعض الاطفال اليابانيين يسيرون على قارعة الطريق ، فلما استدعتهم ، نظروا اليها نظرة مسلوبة المعنى . فقالت بينها وبين نفسها (انهم يعيشون هنا ، على ما اتصور ، حيث عشت طوال حياتي، وانا لاأعرف شيئاً عنهم ، لا شيء مطلقاً ، ان هذه الفكرة اشعرتها بالاغتراب التام) اشعرتها بانها تعود الى عالم منقسم على نفسه ، الى حد انعدام الصلات انعداماً شاملا ، اذ فيه كل امرىء يخوض مخاضته الفاسدة وحيدا ، الى امام ، حتى الموت .) المنظور منظور اجرد كئيب، وكل ما يستطيع توهي فعله بالقياس الينا هو أن ينصحنا أن نمتع انفسنا بالمسرات البسيطة ما استطعنا الى ذلك سبيلا ، وان نتقبل ما آتانا به الحظ تقبلا جميلا ، ولذلك فموريس ، البطل الانكليزي في (اللعبة الحيوانية) يشعر بـ (لامبالاة المنفى ... اذ انه لم يعد يجد سبباً ، اي سبب ، لعدم قبول ما جرى وما سيجري .) ذلك انه كلما سمح لنفسه بالتورط العاطفي ، نجم له الشقاء امامه ، ليتحداه ، فخير له اذن ان تكون علاقاته اعتيادية ، مع احدى بنات السوق المبذولات هنا وهناك ...

اما في (ليالي كانون الثاني الدافئة) ـ ١٩٦٠ ـ فاننا نجد توهي قد استرخى قليلا فبيلا ، المغتربة الفرنسية ، في ريو ، تعيش مع شاب برازيلي زنجي ، يدعى هادريانو . هنا مجالات سوء التفاهم اوسع نطاقاً ، وبخاصة عندما تريد بيلا شيئاً غير الرضا الجنسي من شريكها . احياناً ، كانت بيلا تشعر بـ (الغضب ضد العالم الاستوائي الذي انجب هادريانو ، وجعله جميلا ، دون ان يمده باي شيء يمكن ان يقوله لاية امرأة خلاف الحب الجسدي ، والمشاجرات المستمرة) ان هادريانو يتنكب الرقة في مخططه للاشياء . ان هدفه هو ان يجعل كل شيء مثيراً (لعاطفتها له) وحاجتها (اليه) .

انه يريد ان يكون (محبوباً دون ان يقابل الحب بالمثل) . بيلا تكابد من حين الى حين ، مما يمكن ان يدعى (قرف الاغتراب) : وك (كل الناس المنفيين جربت صنوف الفراغ المتثائبة . بينما بعض عادات الحياة او المسؤوليات الاجتماعية في بلدها، يمكن ان ترد الامور الى مجاريها الطبيعية .) على اية حال ، يلين توهي ، حين توشك الرواية على الانتهاء ، فاذا بنا نترك بيلا وقناعتها المتوقعة ، بعد ان استقرت لتحظى بمسرات وجود هادريانو ، بكل كيانه البدني ، والاستمتاع بقرب البحر ، والطعام الطازج : اذ (كل شيء كان ممكناً على هذا الساحل ، وهذا الجو اللامبالي . حتى ان كل اثم ، خطيئة ، رذيلة من ترسبات الماضي تلاشت في ظل انيس ، حلو العشرة . انها ـ بيلا ـ كانت ممتنة لحدود حياتها .) ، يبدو ان كلمة (حدود) هي وصفة توهي الاثيرة لديه .حدد توقعاتك . كن شاكراً للمراحم الصغيرة ان انثالت عليك .

وحالما تكيفت بهذه النظرة السلبية للحياة ، وابتعدت من حافة التورط ، ورصدت من بعيد غرائب الافعال والاعمال التي يقترفها الذين سقطوا في متاعب الحب وشؤون الحب الاخرى ، فانك ستصمد في وجه الزمن ، وربما تستطيع ان تستخلص قليلا من المتعة الهادئة من المشهد العابر . ففي (قديسو الثلج) ـ ١٩٦٤ ـ يقاسي الناس الأمرين ، لانهم لم يستطيعوا ان يتعلموا ذلك الدرس . انهم يحاولون ردم الفجوات بين الثقافتين السلافية والانكلو ـ سكسونية ، بين التقدمية والليبرالية ، بين سن النضج والمراهقة ـ انهم يتطفلون ، يتدخلون ، ويتفحصون كل الامور بفضول . لانهم يريدون تقديم اي نوع من العون والمساعدة ، متصورين ، متخيلين انهم يستطيعون ان يعيشوا حياتهم وفق شعار فورستر . (ليس لك الا الاتصال) اما توهي فانه ليس فورسترياً ، لذلك نصيحته تفيد الابتعاد والتسامي . فانت اذا ما رأيت فجوات ، هنا وهناك ، لا تحاول ان تردمها او ان تبني جسوراً عليها . يمكن تلخيص موقف توهي في خاتمة هذا الكتاب ، فحين تغادر روز ، الزائرة الانكليزية ، بولندا واسرة اختها ، التي حاولت مساعدتها بكل حماقة وبمنتهى الخيبة والاخفاق ، روز هذه تجد نفسها في احد القطارات في يوم ماطر كئيب . (كان اليوم من الايام القارسة الباكية ، في اوائل آيار ، ايام (قديسو الثلج) من امثال القديسين بانكراس وسيرفاس وبونيفاس . ان قدوم هذه الايام تذكرنا بان الامور ليست على ما يرام مطلقاً في هذه السنة . لو كان الربيع موضع ثقتك، لكانت ثقتك في غير موضعها ، انها لابد ستسحبك الى اسفل . اما اذا كنت سلبياً فتسخر من هؤلاء الذين تبرد اسوأ مخاوفهم ، وانت راض من تلك السخرية ، بينما تستمر في حمل عبء الحياة لوقت قليل آخر ومع ان اسوأ مخاوف توهي بالقياس الى شخوصه مبررة ، ومع ان المزاج كالمناخ في بولندا قارس البرودة، اكثر مما هو الحال في ليالي كانون في البرازيل . فانه يوفر على شخوصه سخريته المريرة ، الحريفة ذلك انه لا يبغض شخوص رواياته ، الجادين ، ذوي النوايا الحسنة انه يشاركهم مشاركة وجدانية ، حتى لا يستطيع ان يصفح عنهم ، ففي (الفخ) ـ وهي قصة قصيرة في مجموعته (اصابع على الباب) نجد امرأة بولونية حادة الطبع ، جادة ، تظهر في لندن ، اما معلمها الانكليزي ، هاوارث ، الذي درسها ذات مرة ، فانه يدرك ، والرعب ممسك بتلابيبه ، ان تلك المرأة لم تأت الى لندن الا لكي تراه ، يحاول هاوارث أن يسيطر على انزعاجه وامتعاضه ، مع ان الامر يغريه بان يكون خشناً ، عنيفاً . ذلك انه يدرك ادراكاً تاما كونها نموذجا لـ (جيل كامل من البشر المتزمتين ، تضافرت المنافسة بين طهريتي الكنيسة والدولة على خلقه .) وبعد استسلامه ، تقبل اعجابها ، فاخذها الى احد المطاعم ، وهنا شرع يتامل في (المسافة الضيقة ، التي تفصل السلام العظيم ، بين سلام التقارب المتقابل وبين الحرب التي لا تعرف التقارب) طبيعي ، في النهاية ، ان يهجر هاوارث المرأة، مبيناً بوضوح لها انه فاعل ما هو فاعل ، ولكنه يأسف على حالها ، والانكى من ذلك انه يشعر بـ (فزعها الذي غزاه ، وهو الشعور الوحيد الذي شاركها به) .

وفي مجموعة قصصه الاخيرة (الطعم الحي) يصور فرانك توهي ملامح وقسمات اليابانيين ، (اساتذة الضجر المتخصصين) ببراعة ومهارة ، كما فعل في تصويره للبرازيليين والبولونيين . فحين يتحدث عن الشخصية اليابانية ، يشير الى (الغضب العارم الذي يتمحور في الارادة ، ولكنه يختفي وراء جدار الرقة والدماثة) ومثال ذلك انه عهد الى احد الطلاب بتمثيل دور الشذوذ الجنسي ، في احدى المسرحيات ، فاقدم الطالب متأثراً بغضب ارادته ، على قتل نفسه . اما زملاؤه الطلاب فكانوا من التادب الى احد انهم لم يوضحوا لمعلمهم سبب غياب الطالب المنتحر ، طبيعي ان المغتربين الانكليز انفسهم يلاقون بعض الضربات من هذه العصا . فاذا ما فقد احدهم سيطرته على اعصابه بان اخذ بالصراخ والتلويح بيديه ، فان رد فعل اليابانيين

الحضور ، سيكون ادارة ظهورهم له ، ليظل قابعاً تحت كابوس (انانيته) الذي يعيش فيه كل من هب ودب باستثنائك انت وحدك .

من خصوصيات توهي ، في الواقع ، عرضه للشخصية الانكليزية، الغريبة الاطوار . يحقق الكاتب ذلك بوضوح هذه الشخصية في مقابل شخصيات من امم اخرى ، بكل ما فيها من صفات وخصائص واطوار، ففي قصة (امسية في كنيكيتكوت) يجد ما يكل ، الرجل الانكليزي نفسه ضيف العشاء في دار عالم امريكي اكاديمي ، ذي سمعة متميزة، فيشعر بتمتعه وعدم تفتحه ، بطريقة بريطانية قحة ، فيحاول جهد المستطاع ان (ينسى الجوهر التعبيري البريطاني الجهم ، الجاف ، بكل ما فيه من روح بريطانية) كجرعة كبيرة من شراب (الانفوستورا) في كاس من الجن . ولكنه يتالم لانه يجد من الصعوبة ان يكون متجاوباً مع شخص عبر له عن انطباع مفاده : انه (ينتظر على احر من الجمر فرصة حديث ممتع) وفي نهاية الامسية ، اضطر الرجل الانكليزي الى ان يعترف لمضيفه انه اساء الى بعض الضيوف الآخرين . ولكنه عزا السبب الى (الاختلافات الثقافية ، اذ المرء لايستطيع تفسير الاشارات بصورة صحيحة دائماً .)

ان قراءة ما كتبه توهي فيه العديد من المسرات والمتع ، فهو كاتب صعب الارضاء ، شديد المراس ، انه استاذ في الصنعة، يضع الكلمات الصحيحة في الاماكن الصحيحة . ومن هنا ، فهو ليس استاذا اسلوبيا رخواً يدور في فلك الذات . ان صنوف الفطنة التي يتميز بها فرانك توهي فيها بعد فكري والتماعات ذكية ، وليس اللعب بالكلمات وعليها فنكهة هذه الفطنة تنتشر على مساحات واسعة ، تجدها هنا وهناك من حين الى آخر ، انها ما ان تغادر موضعاً حتى ترجع الى موضع آخر ، كانها فقرة اثيرة في قصيدة ما ، والامثلة على هذا الامر كثيرة ، تستطيع اية رواية ان تقدم نموذجاً لها . ففي (قديسو الثلج) : (كانت تكره ان تبدأ الحديث وكل بداية حديث) (استلال للناس) من مواضعهم، كانما يقتلعون اقتلاعاً من فجوات مثقوبة ، كان من الافضل ان يبقوا اينما كانوا .) شخوص توهي ، يمكن ان تكون شهوانية او عنيفة ، الا ان الكاتب حين يرسم ملامحها وقسماتها وبواطنها ، يظل محافظاً على اسلوبه المنضبط واذا جاز القول ، اسلوبه الاخلاقي الرفيع . ومع ذلك يمكن ان يكون حسي وإيحائي ، ولنضرب لذلك مثلا : (رفعت ذراعيها العاريتين السمراوين ، فلحظ قطعاً صغيرة جداً من زغب الفراء تحتيهما ، فصمم ان تحتفظ بتلك القطع سليمة ، لان احدهم طلب ذلك منها) ان التعليق الذي ترتب على هذه الملاحظة يستدعي مثول قضية باسرها . قبل كل شيء ، توهي كاتب يعمل على تحليل (الاختلافات الثقافية) وتسجيلها تسجيلا دقيقاً . ومن هنا فان مايكل في كونيتيكت ، لا يستطيع ان يفسر الاشارات تفسيراً صحيحاً ، غير أن توهي يستطيع ، بمواهبه ، ان يفسر ادق الفوارق ، دون ان يخطىء ظلا من ظلالها .

ملاحظة : اما مجموعة توهي الجديدة (الطعم الحي) فقد تحدث عنها الناقد بول بيلي في الاوبزرفر بقوله : (يعنى كتاب توهي) الجديد يرينا رسام الصور المنمنمة ، في اوج قواه، من حيث الانضباط والدقة والاقتصاد . ان الاثنتي عشرة قصة التي يحتويها الكتاب هي عمل استاذ هادىء من اساتذة فن الرواية .) ويقول الناقد جيريمي لويس في (التايمس) : (ان هذا الكتاب هو كل ما يتمنى المرء ان يفعله.)